

SIMONETTA
DE FILIPPIS



Rigore e passione sono parole che raccontano molto bene ciò che è stata Maria Stella, brillante anglista e raffinata studiosa, che con assoluto rigore si immergeva nello studio di testi letterari di differenti periodi e generi – dal Settecento al modernismo e post-modernismo, dalla poesia alla narrativa – e si applicava in traduzioni di testi complessi, sia di prosa che di poesia, esprimendo al contempo la sua passione per la letteratura nella composizione di liriche delicate e ben costruite, oltre che nel suo magistero attento e generoso. Questo volume presenta i contributi e gli interventi di colleghi, amici e studenti che, a un anno di distanza dalla prematura scomparsa di Maria Stella nel marzo del 2004, hanno voluto ricordarla in una giornata di studi a lei dedicata – “Ancore e vele. Rigore e passione nel ricordo di Maria Stella” – che si è svolta nelle aule dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, l’Ateneo presso il quale ha lavorato per molti anni. La testimonianza dell’affetto e della stima che circondavano Maria Stella è dunque qui, in queste pagine che vogliono essere un sincero omaggio alla sua personalità scientifica e alla sua scrittura, un’eredità di grande valore che lei ci ha saputo donare sino alla fine grazie alla sua grande passione per il lavoro e per la scrittura – sempre coniugata al rigore della studiosa profondamente impegnata e aperta a ogni stimolo e confronto – passione che l’ha sorretta e aiutata a vivere appieno ogni momento della sua vita, anche e soprattutto i più difficili.



Ancore e vele. Rigore e passione nel ricordo di Maria Stella

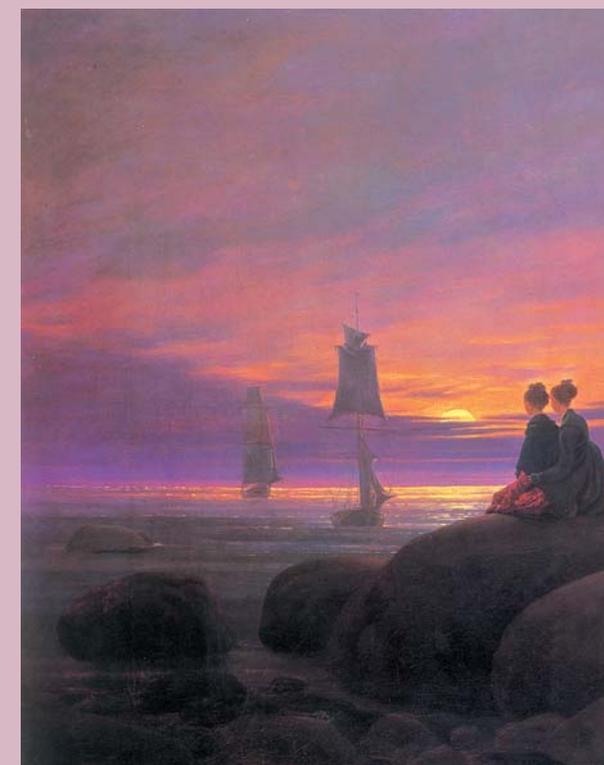
UNO
DSLLE
2006

Ancore e vele

Rigore e passione
nel ricordo di Maria Stella

a cura di

SIMONETTA DE FILIPPIS



Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”
Napoli 2006



Maria Stella
(foto di Marcello Mochi Onori)

Ancore e vele
Rigore e passione
nel ricordo di Maria Stella

a cura di

SIMONETTA DE FILIPPIS



Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
Napoli 2006

In copertina: Caspar David Friedrich, *Luna nascente sul mare*, 1822 (Berlino, Nationalgalerie);
dettaglio

In quarta: William Turner, *Sun Rising Through Vapour*, 1807 (Londra, National Gallery)
Keelmen Heaving in Coals by Night, 1835 (Washington, D.C., National Gallery
of Art)
Procession of Boats with Distant Smoke, Venice, c. 1845 (Londra, Tate Gallery)
Peace, Burial at Sea, 1842 (Londra, Clore Gallery for the Turner Collection)

Indice

| | |
|---|----|
| Premessa | |
| SIMONETTA DE FILIPPIS | 9 |
| Saluti delle autorità | |
| PASQUALE CIRIELLO | 17 |
| DOMENICO SILVESTRI | 19 |
| MARIE HÉLÈNE LAFOREST | 21 |
| Introduzione | |
| SIMONETTA DE FILIPPIS | |
| <i>Ricordando Maria Stella: profilo di una studiosa</i> | 25 |
| Ricordi | |
| PAOLA COLAIACOMO | |
| <i>Invalidità della memoria</i> | 35 |
| DANIELA DE FILIPPIS | |
| <i>Una corrispondenza da condividere</i> | 41 |
| CARLA DE PETRIS | |
| <i>Lavorare con Maria</i> | 53 |
| GIULIANA MARINIELLO | |
| <i>Come una rosa nel sole...</i> | 59 |
| ANNA SOCI | |
| <i>In ricordo di Maria</i> | 65 |
| CRISTINA VALLINI | |
| <i>Affioramenti dell'iceberg</i> | 71 |

Tracce

| | |
|---|-----|
| ANGIOLINA ARRU | |
| <i>Il futuro di chi muore. Testamenti di donne nel Novecento</i> | 77 |
| BENEDETTA BINI | |
| <i>Elizabeth Bowen, molto tempo fa</i> | 97 |
| MARIA TERESA CHIALANT | |
| <i>La biblioteca e la brughiera: Maria Stella legge le sorelle Brontë</i> | 107 |
| ROSY COLOMBO | |
| <i>Verso il teatro romantico: 'Intimations of change'</i> | 121 |
| CATERINA DE CAPRIO | |
| <i>La scrittura delle donne: il racconto sentimentale a Napoli</i> | 137 |
| ANDREINA DE CLEMENTI | |
| <i>Donne migranti, ovvero frugare fra i ritagli</i> | 153 |
| MARIA DEL SAPIO GARBERO | |
| <i>Confini e passaggi nella scrittura di May Sinclair</i> | 167 |
| LAURA DI MICHELE | |
| <i>Maria e Babette</i> | 185 |
| PATRIZIA FUSELLA | |
| <i>Educare, accompagnando: M. B., Mrs. Leicester e Mary Lamb</i> | 205 |
| ANNAMARIA LAMARRA | |
| <i>Dalla madre alla figlia, dalla figlia alla madre: da Mary Wollstonecraft a Mary Shelley</i> | 225 |
| MARISA SESTITO | |
| <i>Scorci ottocenteschi</i> | 233 |
| MARCELLA SOLDAINI | |
| <i>Rifiuto e desiderio. Pratiche di lettura e scrittura in Life and Death of Harriett Freen di May Sinclair</i> | 245 |

Omaggi

- ROSAMARIA LORETELLI
Pratiche di lettura e storia letteraria 261
- STEFANO MANFERLOTTI
Joyce, Woolf e il personaggio donna 285
- VITTORIO MARMO
Pericles e Apollonius, principi di Tiro 307

La poesia di Maria Stella

- MARIO AGRIMI
Leggendo Accompagnarti 323
- GIOVANNA IOLI
Accompagnarti: verso le stelle del silenzio 329
- DOMENICO SILVESTRI
Accompagnarti: il percorso poetico di Maria Stella 339
- MARCELLA SOLDAINI
Impronte di studio e di passione 363

In viaggio con Maria Stella

- SIMONETTA DE FILIPPIS
La nave di Shakespeare 373
- JANE WILKINSON
*Veicoli di viaggio e racconto: 'bolekaja', camion e autobus
nella letteratura nigeriana* 395
- MARIA STELLA
Ancore e vele. L'invito al viaggio di Joseph Conrad 415

Bibliografia di Maria Stella 441**I partecipanti** 453

P r e m e s s a

Questo volume vuole essere un omaggio a Maria Stella, studiosa brillante, collega preziosa, amica carissima e indimenticabile, la cui scomparsa nel marzo del 2004 ha creato un grande vuoto in tutti coloro che hanno avuto la fortuna di conoscerla e di attraversare il suo cammino tanto ricco e intenso.

Nel febbraio del 2005 Maria Stella è stata ricordata con grande affetto e partecipazione in una giornata di studi a lei dedicata – “Ancore e vele. Rigore e passione nel ricordo di Maria Stella” – che si è svolta nelle aule dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, l’Ateneo presso il quale ha lavorato per molti anni riscuotendo la stima e il rispetto di tanti colleghi e studenti. Un incontro affollato, commosso, che ha espresso un sentire autentico, scevro di quella retorica del sentimento che facilmente può contrassegnare questo tipo di manifestazione.

Quando ho lanciato la mia proposta per questo incontro, ero certa che avrei trovato consenso e partecipazione da parte di tutti poiché Maria è stata davvero apprezzata e stimata da tutti noi, all’Orientale, così come è stata apprezzata e stimata a Roma, dove si era formata e dove era ritornata nell’ultimo periodo della sua vita. Ed è stato grazie all’affetto di tutti coloro che hanno partecipato all’incontro – tutti coloro che hanno parlato, o che sono stati soltanto presenti ma che, pur tacendo, hanno espresso ugualmente i loro sentimenti di vicinanza nel ricordo di Maria – che è stato possibile realizzare una manifestazione tanto sentita e commossa ma, al contempo, anche tanto rigorosa e densa di contenuti.

Questo volume vuole registrare quell'evento così come si è svolto – ed è per questo che si è scelto di riprodurre i brevi discorsi di saluto delle autorità, l'intervento di apertura che traccia un breve profilo di Maria Stella, i ricordi personali di alcune amiche e colleghe, e i contributi scientifici che, anche nella forma rivista per la pubblicazione, conservano il tono partecipato di quella giornata: interventi che hanno in gran parte discusso autori e temi trattati da Maria Stella nei suoi lavori – come nel caso degli scritti di Maria Del Sapio Garbero e di Marcella Soldaini su May Sinclair, di Rosy Colombo sul teatro del Romanticismo, di Annamaria Lamarra su Mary Shelley – o che hanno proposto una rilettura dei suoi studi critici – come le molte pagine dedicate alle sorelle Brontë, a Mary Lamb, a Charles Dickens e a Elizabeth Bowen discusse negli interventi di Maria Teresa Chialant, di Patrizia Fusella, di Marisa Sestito e di Benedetta Bini – o che hanno attraversato i suoi campi di studio, come le problematiche del femminile che vengono qui proposte da diverse prospettive – per l'area dell'italianistica da Caterina De Caprio e in ambito storico da Angiolina Arru e Andreina De Clementi – o, infine, che hanno riflettuto su aspetti della vita intellettuale di Maria Stella per trarne dei confronti con figure femminili letterarie come propone il saggio di Laura Di Michele.

A queste sezioni che documentano i lavori di quella giornata ho voluto aggiungerne altre tre.

La sezione **Omaggi** raccoglie le voci di Rosamaria Loretelli, Stefano Manferlotti e Vittorio Marmo che non hanno potuto partecipare al convegno ma che hanno voluto essere presenti in questo volume con contributi in onore della studiosa scomparsa.

La sezione **La poesia di Maria Stella** riproduce le 'conversazioni' che si sono tenute il giorno precedente il convegno "Ancore e Vele", il 24 febbraio 2005, in occasione della presentazione del raffinato volumetto *Accompagnarti* che raccoglie una trentina di poesie composte da Maria Stella nell'arco della sua vita. Poesie di

cui pochi erano a conoscenza, forse nessuno, e che la famiglia ha scelto di pubblicare non soltanto per onorare la sua memoria e aggiungere ai tanti libri ‘scientifici’ prodotti da Maria un piccolo libro davvero speciale, un’espressione più privata e personale del sentire interiore di Maria; ma soprattutto perché le poesie di Maria Stella sono belle e a tratti ci stupiscono e ci incantano per l’abilità nella costruzione dei versi, per la padronanza della tecnica, soprattutto per la delicatezza di emozioni e di sentimenti cui Maria è riuscita a dar voce senza mai usare il verso in modo eccessivamente retorico o esclusivamente tecnico. L’incontro sulla poesia di Maria Stella è stato animato dai discorsi di Mario Agrimi, già Rettore dell’Orientale, durante il cui rettorato Maria ottenne il massimo riconoscimento del suo lavoro con l’idoneità a professore ordinario; di Giovanna Ioli cui si deve la bella introduzione al volume *Accompagnarti*; di Domenico Silvestri, Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere presso cui Maria ha lavorato tanti anni, amico e, in questa occasione, lettore della sua poesia; di Marcella Soldaini, fra le tante allieve quella che Maria aveva seguito, incoraggiato e ‘accompagnato’ più a lungo, fino alle soglie di un dottorato di ricerca. Quei discorsi sono dunque riportati nel presente volume. Ma desidero anche ricordare l’emozione suscitata in tutti i presenti dalla sentita e intensa lettura di alcune poesie proposte da Giovanna Calabrò, collega della vicina Università Suor Orsola Benincasa, cui sono profondamente grata per aver contribuito a creare un momento davvero emozionante, di grande vicinanza fra tutti i presenti nel ricordo di Maria Stella.

La sezione **In viaggio con Maria** è nata dal desiderio di riproporre lo scritto di Maria Stella “Ancore e vele. L’invito al viaggio di Joseph Conrad”, elaborato da una relazione presentata nel 2000 agli incontri di un Dottorato di ricerca di Letteratura inglese, coordinato da Agostino Lombardo, quando ancora quel dottorato si svolgeva sulla base di un consorzio fra l’Orientale di Napoli e la Sapienza di Roma. Quel dottorato si intitolava “Il viag-

gio e i suoi strumenti” e fu aperto proprio da Maria Stella con il discorso su Conrad, mentre la relazione di Jane Wilkinson e la mia segnarono la conclusione di quel ciclo di incontri (i tre saggi sono qui pubblicati in ordine inverso per lasciare alla voce stessa di Maria Stella la conclusione di questo volume). Ricordo che dare inizio ai lavori di un nuovo ciclo di dottorato fu per lei un’esperienza molto emozionante, il suo primo intervento ufficiale dopo avere ottenuto l’idoneità a professore ordinario, un momento importante in cui, nel pieno riconoscimento del suo valore di studiosa, si trovò finalmente accanto al suo maestro, il Professor Agostino Lombardo, scomparso soltanto un mese prima del convegno “Ancore e vele”. Quel convegno Agostino Lombardo avrebbe dovuto e voluto aprire per parlare di una delle sue migliori allieve cui era profondamente legato e la cui scomparsa proprio lui aveva commemorato con voce sofferta nella cappella universitaria della Sapienza di Roma, dolorosamente stupito di trovarsi, lui tanto più anziano, a dover ricordare la sua tanto più giovane allieva e collega.

Le giornate dedicate a Maria Stella e questo volume non sono soltanto un segno di affetto e di stima da parte di tanti suoi colleghi e amici, ma sono soprattutto un sincero omaggio alla sua personalità scientifica e alla sua scrittura, un’eredità di grande valore che lei ci ha saputo donare sino alla fine grazie a quella grande passione per il lavoro, per la scrittura e per lo studio, passione che l’ha sorretta e aiutata a vivere appieno ogni momento della sua vita, anche e soprattutto i più difficili.

Desidero dunque ringraziare tutti coloro che hanno accolto il mio invito a partecipare a quegli incontri e che sono oggi presenti con i loro contributi in questo volume.

Un grazie particolare voglio dedicare alla famiglia di Maria – i genitori Vittorio Stella e Luisa Adorno, il marito Marcello Mochi Onori, i figli Matteo e Anna, il fratello Luigi – presenti a quell’in-

contro, partecipi con la loro emozione e commozione, con il loro dolore ancora così vivo, sempre fieri e composti come lo era lei, lieti di vedere quante persone condividessero i loro sentimenti di affetto e di gratitudine per quello che Maria era riuscita a costruire in quel luogo conosciuto e frequentato per tanto tempo, per quello che era riuscita a offrire a tanti colleghi, amici e studenti con cui aveva saputo intrecciare legami profondi e significativi, giungendo a farsi amare e apprezzare da tutti.

Simonetta de Filippis
Napoli, novembre 2005

Saluti delle autorità

Pasquale Ciriello

Rettore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Come sempre capita, in circostanze come questa, siamo chiamati a dominare un umanissimo sentimento di commozione, che nasce al ricordo di una collega – per molti un'amica – scomparsa.

Dobbiamo farlo: perché la maniera migliore e più coerente per ricordare una persona che ha fatto dello studio, della ricerca l'asse centrale della propria esistenza, è proprio quella di offrirle, di dedicarle un'occasione di studio e di ricerca.

Devo dire che le opportunità di incontro diretto che io ho avuto con Maria Stella sono state molto poche, e la mia sensazione rimane – dunque – quella di un'emozione di superficie, come può essere quella dell'incontro con una donna che, anche se già palesemente toccata dalla malattia, continuava a esprimere un'intensa vitalità, un'intima serenità d'animo.

Di una circostanza sono stato, però, testimone diretto, ed è questo il senso che vorrei dare a questo mio breve indirizzo di salute, lasciando poi la parola a quanti l'hanno maggiormente frequentata, oltre che – naturalmente – ai relatori.

Ed è la percezione chiara dell'affetto da cui Maria Stella era circondata nel cerchio delle colleghe (e dei colleghi) della sua Facoltà, del nostro Ateneo.

Ricordo, in particolare, che, in occasione di un'altra tragica evenienza – i funerali del prof. Giampiero Posani – molte colleghe s'informavano reciprocamente sullo stato di salute di Maria

Stella; alcune stavano per mettersi in viaggio verso Roma per recarsi a trovarla.

Ebbene, credo proprio di non sbagliare se dico che la commozione che traspariva dai loro volti era una commozione intensa, sincera, come di chi va col pensiero assai più ad un'amica, che non ad una collega.

Non sempre, come sappiamo, le dinamiche che si innestano negli ambienti di lavoro sono così spontanee, così forti, così sentite. Aver saputo suscitare questi sentimenti dimostra, secondo me, la qualità umana della collega cui stiamo rendendo omaggio.

Ed è esattamente con questo spirito che mi fa piacere ricordarla oggi insieme con voi.

Domenico Silvestri

Presidente della **Facoltà di Lingue e Letterature Straniere**

Le mie non vogliono essere parole di circostanza, al contrario intendono esprimere una convinta e partecipe adesione all'iniziativa di ricordare la nostra compianta collega Maria Stella con un convegno che si accinge a ripercorrere, attraverso relazioni e testimonianze, il suo grande impegno umano e scientifico. Maria Stella, formata fuori del nostro Ateneo nell'importante scuola anglistica romana di Agostino Lombardo, ha insegnato a lungo Letteratura inglese nella nostra Facoltà prima di trasferirsi nel più grande Ateneo romano. Credo di poter parlare a nome di tutti i colleghi che con me hanno avuto la fortuna di conoscerla quando affermo che Lei ci ha saputo dare, in ogni momento (anche in quelli per Lei più difficili e più dolorosi) una lezione di vita e di stile, di impegno e di presenza, di autentica passione didattica e scientifica. Meglio di me, più di noi, di ciò potrebbero rendere testimonianza i suoi studenti, che hanno seguito le sue lezioni e sono stati da Lei seguiti nella stesura di numerose e riuscite tesi di laurea. Sono sicuro che ce ne sono anche oggi in quest'aula con gli occhi un po' lucidi come molti di noi, assorti come noi nel ricordo, come noi grati per tutto quello che ci ha dato.

Maria Stella è stata, come si conviene a chi lungamente frequenta uno spazio letterario di rilevanza assoluta, critica acuta e traduttrice efficace, spaziando dal romanticismo inglese alla letteratura inglese d'Irlanda, sempre con un occhio attento alla con-

dizione femminile. Ha dedicato numerosi corsi universitari a queste tematiche, suscitando interessi e attivando competenze, che si sono poi bellamente manifestate in lavori di tesi. Si è impegnata a fondo nel “Centro Archivio delle Donne”, dove ha profuso doti di generosità, di equilibrio e di promozione scientifica, come importanti pubblicazioni di atti di convegni stanno a dimostrare.

Non tocca a me sottolineare efficacemente la sua breve, ma intensa carriera didattica e scientifica. Mi sia consentito invece rendere una piccola testimonianza: l’ultima volta che ho visto Maria Stella, quando il male che l’ha sopraffatta era già molto avanzato, non è stata a Roma, dove si era trasferita da tempo, ma a Napoli, proprio davanti a quel Bar Scaturchio da Lei sapidamente evocato nelle “Prime note per un diario napoletano”. Era in compagnia di un’amica comune e si appoggiava al suo braccio. Non ho potuto trattenermi dal chiederle: «Maria, cosa fai qui?». Nel volto duramente segnato è balenato un sorriso come un raggio di sole attraverso nuvole spesse: «Sono venuta a discutere una tesi di laurea!». Maria Stella, potendo essere mille volte assente giustificata, era invece presente!

Di questa ‘presenza’, che è dono attuale, dobbiamo anche oggi esserle grati.

Marie Hélène Laforest

Presidente del **Centro Archivio delle Donne**

Prendo la parola in qualità di Presidente del “Centro Archivio delle Donne”, struttura che Maria Stella ha presieduto per molti anni all’Orientale. Lei ha creduto nella necessità di dare più spazio alle donne sia al livello della ricerca che dell’insegnamento e ha mantenuto ferma la volontà di formalizzare il più possibile questo impegno, di renderlo visibile e farlo contare. Grazie a lei il gruppo di ricerca iniziale di studi sulle donne è oggi un Centro Interdipartimentale del nostro Ateneo.

Noi ricordiamo la sua determinazione nel portare avanti molti progetti, l’ultimo più impegnativo, il progetto della elaborazione del volume pubblicato dal Centro con la casa editrice Carocci: *I Consumi: una questione di genere*, frutto di una ricerca di due anni che Maria, scuotendo le nostre pigrizie, ci ha benevolmente ‘costrette’ a portare a compimento.

L’ultima iniziativa che abbiamo condiviso è stata la progettazione del convegno “La donna in pubblico. Voci e spazi”, il cui titolo abbiamo deciso insieme in una conversazione telefonica in cui affrontammo anche la questione del futuro del Centro. Maria sarebbe contenta di sapere che quel convegno ha avuto un grande successo di pubblico e che si concretizzerà in una pubblicazione di qui a poco. Così come le sarebbe di conforto sapere che i seminari annuali rivolti alle studentesse dell’Orientale sono stati ripresi – con un taglio nuovo – e che il Centro ha oggi una sua sede aperta al pubblico due volte la settimana.

Come ha scritto Anna De Meo, la vice-presidente del Centro, ricordandola alla notizia della sua scomparsa: «L'abbiamo ammirata per la dedizione e la passione che ha sempre profuso nella ricerca, nella didattica e nello stimolo delle attività culturali che stavano e stanno a cuore a noi tutte; per la decisione con cui ha sempre perseguito gli obiettivi che ci accomunavano e in cui ci coinvolgeva con la fermezza e la dolcezza che erano parte della sua forza».

Alla fine di ogni impresa portata avanti da lei (una studentessa che completava in modo soddisfacente una tesi, così come la presentazione di un libro a Galassia Gutenberg), Lei mostrava con il suo largo sorriso tutta la soddisfazione di chi sapeva di avere mantenuto, con un lavoro ben fatto, l'impegno assunto.

Questo senso del dovere l'ha portata a Napoli ad assistere a tutte le sedute di laurea delle studentesse che aveva seguito. Questo anche quando la sua forza fisica non era più quella di prima.

Avevo intuito che Maria aveva uno spazio interiore profondo, tutto suo, un giardino segreto che le permetteva di stare al di sopra delle piccole miserie del nostro mondo accademico che talvolta dobbiamo subire.

Quando ho saputo che scriveva versi, allora ho capito che era la poesia il suo giardino segreto; il giardino che coltivava in silenzio, che le permetteva di non arrendersi alle difficoltà, di immaginare altre possibilità, altri percorsi per sé e per gli altri, di continuare a portare la barca verso nuovi orizzonti, però puntando nella direzione giusta, dove l'altra metà del mondo avrebbe potuto farsi valere.

Introduzione

Simonetta de Filippis

Ricordando Maria Stella: profilo di una studiosa

“Ancore e vele. Rigore e passione nel ricordo di Maria Stella”. Questo titolo non è stato scelto soltanto per rendere omaggio alla scrittura di Maria Stella riprendendo il titolo di uno dei suoi ultimi studi,¹ ma anche perché mi è parso un titolo che può ben rappresentare Maria stessa, nella sua duplice natura: quella di studiosa, il cui rigore la ‘ancorava’ alla concretezza dei testi e della ricerca accademica, e quella di poetessa vibrante di tensioni che la facevano ‘veleggiare’ sul grande mare della scrittura creativa. Quella vela che indicava la sua costante tensione verso la vita e che, anche nei momenti più bui, continuava a sospingerla e a proiettarla verso il futuro. Maria era infatti anche una validissima scrittrice che si esprimeva soprattutto nel ge-

¹ “Ancore e vele. L’invito al viaggio di Joseph Conrad” è stato pubblicato nella rivista *Itinerari* (Pescara: 3/2003); subito dopo la scomparsa di Maria Stella è stato ristampato in una tiratura speciale di 100 esemplari numerati, un omaggio alla studiosa che altre volte aveva pubblicato suoi lavori in quella rivista, con l’intenzione – come recita la nota di presentazione da parte della Direzione di *Itinerari* – di «rendere vitale e durevole la sua memoria e la sua eredità scientifica». Come anticipato nella premessa, quest’ultimo saggio di Maria Stella viene qui ristampato, a chiusura di questo volume in suo ricordo, e dunque ringrazio di cuore la Direzione della rivista *Itinerari* per avermi consentito di riproporlo nella presente pubblicazione.

nere che più l'aveva sempre affascinata, la poesia, come dimostra il bellissimo, prezioso volumetto, *Accompagnarti*, che raccoglie i versi composti da Maria durante la sua vita. Versi pieni di contenuto e al contempo particolarmente curati nel gioco delle parole e degli effetti sonori ed evocativi.

Non è mai semplice tracciare i percorsi intellettuali di uno studioso, descrivere gli itinerari della scrittura quando questa è tanto ricca e partecipe come quella di Maria Stella. Molti dei contributi pubblicati nel presente volume si addentrano in alcuni dei discorsi che lei più aveva trattato – l'Ottocento, la scrittura femminile, la poesia, il teatro del Romanticismo – discutendo dall'interno la materia e ripercorrendo momenti della sua produzione critica. Qui, dunque, desidero semplicemente tracciare un profilo e ricordare solo qualcosa di quel 'tanto' che lei ci ha dato come collega dell'Orientale, come anglista, come anima del "Centro Archivio delle Donne".

Maria Stella giunse nel nostro Ateneo nel 1988 come Professore Associato distinguendosi subito per la sua passione e partecipazione alla vita dell'Università nonostante le difficoltà derivate dalla situazione di pendolarismo, aggravate, soltanto poco tempo dopo il suo arrivo a Napoli, dall'insorgere della malattia che dopo circa 15 anni l'ha portata via. Non mi soffermo sul coraggio e sulla forza con cui Maria ha affrontato il suo dolore perché tutti l'abbiamo visto, tutti ci siamo stupiti, tutti l'abbiamo ammirata e qualsiasi commento suonerebbe inevitabilmente retorico. Voglio ricordare invece il suo sorriso luminoso e la serietà con cui affrontava il lavoro con noi colleghi e con gli studenti. Voglio ricordare la sua fervida attività scientifica che l'ha portata in breve tempo a una produzione a stampa corposa e densa, altro motivo della muta ammirazione di noi tutti consapevoli delle gravi difficoltà che segnavano quotidianamente la sua vita. Voglio

ricordare le sue tante iniziative e l'organizzazione perfetta di convegni come "Irlanda '98: realtà e rappresentazione" (1998), una manifestazione di tre giorni che vide la partecipazione di autorità politiche, di personalità del mondo della cultura e dell'arte, di colleghi di tante università italiane e straniere, oltre a momenti di spettacoli teatrali di grande interesse e qualità. Per non parlare dei convegni e delle pubblicazioni legate alle ricerche da lei coordinate nell'ambito degli studi sulle donne e nel suo ruolo di Presidente del "Centro Archivio delle Donne". Un ruolo che ha ricoperto per diversi anni e che ha gestito con grande competenza, con la sua abituale passione e dedizione, e anche direi con straordinaria leggerezza e sensibilità. Maria aveva infatti una speciale qualità, un vero dono, quello di creare grande armonia intorno a sé, di non suscitare mai gelosie, invidie o rivalità, anzi di saper sempre trovare il modo, con il suo garbo e la sua sensibilità, di aiutare gli altri a superare momenti di difficoltà e di conflittualità mostrandosi come esempio di apertura e di collaborazione per tutti.

Disegnare la personalità scientifica di Maria Stella e renderle giustizia in una breve presentazione come questa non è facile per la varietà, l'ampiezza, la densità dei suoi studi. Cercherò per quanto possibile di dare solo un'idea di quanto ella abbia prodotto e della qualità del suo lavoro.

Il suo impegno di studiosa si è svolto soprattutto su due versanti: quello critico letterario e quello della traduzione letteraria.

Nel primo emerge un forte interesse per i rapporti incrociati tra letterature, in particolare quelle inglese, americana e italiana, un interesse che nel corso degli anni si è ampliato e approfondito estendendosi anche alla letteratura irlandese e alle letterature anglofone in generale. Riguardo a quest'ultimo ambito vorrei ricordare la sua importante collaborazio-

ne a grandi opere con la stesura di lunghe voci monografiche quali la voce *Letterature Anglofone* (comprendente Gran Bretagna, Irlanda, Caraibi, Australia e Nuova Zelanda) per l'*Appendice Duemila* (VI) dell'Enciclopedia Italiana Treccani; la voce *Nuova Zelanda letteratura* e *Gran Bretagna letteratura* per l'Enciclopedia del *Lessico Universale Italiano* e infine, per il *Dizionario degli Autori* della stessa Enciclopedia, una serie di voci bibliografiche fra cui Rushdie e Winterson. Mi pare che il semplice dato della sua collaborazione a pubblicazioni tanto prestigiose parli da sé quanto al valore scientifico del suo lavoro. Inoltre, l'impegno nell'ambito di studi delle letterature anglofone è una conferma di quanto Maria Stella fosse sempre attenta ai nuovi sviluppi del dibattito critico-letterario e non si sottraesse al confronto con i nuovi approcci critici.

Tuttavia, i centri principali di interesse che l'hanno accompagnata per tutto l'arco del suo lavoro critico rimangono la poesia (dal Settecento alla contemporaneità), la narrativa (dall'Ottocento a oggi) e gli studi di genere.

La riflessione teorica sul linguaggio della poesia risale ai suoi primissimi lavori dedicati a poeti contemporanei, in particolare Ted Hughes, oggetto dello splendido libro *L'inno e l'enigma: saggio su Ted Hughes* (1988), mentre successivamente si è occupata soprattutto di Thomas Hardy (*Momenti di visione: identità poetica e forme della poesia in Thomas Hardy* è del 1992). La riflessione sull'identità poetica e sulle forme della poesia si è poi estesa alle estetiche dell'Ottocento e del Settecento e alla interazione e commistione di generi poetici (lirica, elegia, poesia narrativa, poesia in rapporto alla storia) e, anche in questo caso, lo spessore scientifico dei suoi studi l'ha portata a importanti collaborazioni come quella per uno dei volumi dell'edizione della "Storia della letteratura inglese" curata da Agostino Lombardo (*L'età di Johnson* a cura di Franca Ruggieri) con il capitolo "La poe-

sia inglese 1740-1800". I saggi sulla poesia di Byron e di Emily Brontë hanno infine arricchito sensibilmente il lascito di Maria Stella in questo campo di studi.

La narrativa dell'Ottocento è stata anch'essa indagata con riflessioni su autori come Charles Dickens, le sorelle Brontë, Joseph Conrad e soprattutto con lo studio delle forme narrative nella transizione dal Vittoriano al Modernismo, mentre il romanzo del Novecento è stato da lei studiato in particolare nelle forme moderniste e post-moderniste della scrittura femminile – e in questo ambito rientrano i suoi studi su Elizabeth Bowen, Ivy Compton Burnett, Mary Mac Carthy e May Sinclair.

La scrittura delle donne nella prospettiva dei *gender studies* ha costituito per molti anni il nucleo del suo interesse scientifico all'interno delle ricerche da lei spesso dirette e coordinate per il "Centro Archivio delle Donne" che hanno dato vita a corsi di studio, convegni e volumi collettanei, alcuni dei quali curati da lei stessa come il recente *I consumi. Una questione di genere* insieme ad Angiolina Arru (2003), o *Viaggi di donne* (1996) curato con Andreina De Clementi, o ancora *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (2002) con Laura Di Michele e Angiolina Arru, che ottenne il premio per la scrittura femminile "Il paese delle donne" (novembre 2002).

Della sua ampia produzione trattano più specificamente i contributi che compongono il presente volume. Vorrei soltanto ricordare ancora il suo raffinato lavoro di traduttrice, la cura che poneva nella scelta di ogni singolo vocabolo, la bellezza e la leggerezza con cui riusciva a rendere in italiano testi talvolta estremamente complessi, sia in prosa (la sua traduzione del romanzo *Il professore* di Charlotte Brontë vinse il premio "Carlo Betocchi Città di Piombino", tredicesima edizione, 1996) che in poesia.

Avviandomi alla conclusione, vorrei riprendere i versi di Thomas Hardy, uno fra i poeti preferiti e più amati da Maria, nella sua bella traduzione. Si tratta della poesia “Momenti di visione”, che dà il titolo al volume (1992) in cui Maria ha selezionato e tradotto ottanta liriche del poeta inglese:

Quello specchio
che fa degli uomini una trasparenza,
chi regge quello specchio
e ci impone di vedere un simile spettacolo di te e me
a petto nudo?

Quello specchio
la cui magia penetra come un dardo,
chi alza quello specchio
e ci rimanda le nostre menti, i nostri cuori,
finché non sussultiamo?

Quello specchio
funziona bene in queste ore notturne di dolore;
perché in quello specchio
ci sono tinte che mai vediamo noi stessi assumere
quando il mondo è sveglio?

Quello specchio
può saggiare ogni mortale quando non è consapevole;
sì, quello strano specchio
può coglierne gli ultimi pensieri, l'intera vita, bella o brutta,
riflettendola – dove?²

² Maria Stella, *Momenti di Visione. Identità poetica e forme della poesia in Thomas Hardy: ottanta liriche con testo a fronte*, Milano, FrancoAngeli, 1992, p. 155. Il testo originale di Hardy così recita: «That mirror/Which makes of men a transparency,/Who holds that mirror/And bids us such a breast-bare spectacle see/Of you and me?//That mirror/Whose magic penetrates like a dart,/Who lifts that mirror/And throws our mind back on us, and our heart,/Until we start?//That mirror/Works well in these night hours of ache;/Why in that mirror/Are tincts we never see ourselves once take/

Questa è dunque la voce di Maria, le parole con cui traduce i versi di Hardy, ma aggiungerei che nel suo commento critico a questi versi è lei stessa a descrivere, con la sua usuale elegante precisione e penetrazione, il senso che la poesia aveva per lei:

[...] la struttura interrogativa di tutte le strofe [...] epifanizza, diversamente che in Joyce, l'impossibilità di possedere l'essenza dell'oggetto evocato, in questo caso un misterioso notturno "specchio", volto a riflettere un'interiorità svuotata, priva di immagini e di impressioni [...] *Moments of Vision* celebra una costitutiva mancanza, il duplice passaggio di un vuoto: perdersi del poeta nel tempo neutro dell'intervallo e della frattura, caduta della visione nell'immanenza e nella relatività. Specchio di una visione artistica che nascondendo la propria natura, negando la propria funzione, dubitando dei propri effetti, tuttavia permane, e riverbera [...] il riflesso di questo "oggetto ansioso" [...] scende [...] in profondità, a riflettere l'oscurità della psiche, delle pulsioni inconsce, sottraendo le forme alla vista. Nell'effetto di magica fascinazione che si produce, il lettore resta avvinto come "un bambino di fronte a un gioco di prestigio". La verità non consiste in un qualcosa che lo specchio sveli o raggiunga, ma nella ricerca. Al centro della visione non più un dato visivo o un nodo concettuale, ma il modo stesso di produrla e di recepirla criticamente.³

Mi sembra davvero che quest'ultima osservazione 'traduca' il sentire profondo di Maria Stella, quella sua ansia di conoscenza, di produzione critica del pensiero e della scrittura, quella ricerca inarrestabile dei suoi "momenti di visione" che l'ha accompagnata sempre, anche (come dice Hardy) nelle

When the world is awake?//That mirror/Can test each mortal when unaware:/
Yea, that strange mirror/May catch his last thoughts, whole life foul and
fair./Glassing it – where?»

³ *Ibid.*, p. 50.

sue «ore notturne di dolore», «these night hours of ache».

Fra i tanti aspetti belli della personalità di Maria Stella quello che naturalmente mi risultava forse più significativo a livello personale era la sua disponibilità verso gli altri e il grande valore che dava all'amicizia. Io ho avuto il privilegio di esserle amica, in particolare negli ultimi anni. Stranamente dopo il suo ritorno a Roma il nostro legame si era rafforzato e forse ci vedevamo più spesso di quanto non accadesse quando lavorava a Napoli. Un giorno, ospite da lei nella sua bella e tanto amata casa di Senigallia, mi ha parlato molto di sé. Dal suo volto e dalle sue parole traspariva tutta la sofferenza e la disperazione ma anche la grande forza e dignità con cui continuava a combattere e ad affrontare il suo male. Alla fine è riuscita a riprendere il sorriso di sempre e con molta serenità mi ha detto di essere comunque contenta per aver portato a termine tutto ciò che si era prefissata e per essere riuscita a vivere fino in fondo la sua vita. Quei giorni trascorsi con lei rimangono un ricordo incancellabile e soprattutto una grande lezione di vita da tanti punti di vista, non soltanto per ciò che ci siamo dette.

Sono contenta dunque di poterla ricordare con questo volume che raccoglie le voci di tante persone per cui Maria Stella ha contato, tante persone che desiderano ricordarla insieme a me, tante persone per cui Maria Stella continuerà a contare e che continueranno a ricordarla.

Sappiamo tutti quanta forza Maria abbia sempre tratto dal lavoro e dall'amicizia e credo che questo costituisca forse l'omaggio migliore che le si possa offrire: i suoi amici e colleghi che ricordano quanto lei ha saputo darci con il suo lavoro, che mostrano nei loro contributi i tanti 'segnî' che Maria ha lasciato in ciascuno di noi e le tracce profonde che la sua scrittura ha impresso nell'anglistica italiana.

Ricordi

Paola Colaiacomo

Invalidità della memoria

Cara Maria,

ti scrivo questa lettera soprattutto per raccontarti come tu vivi dentro di me. Come tu 'vivi': e dunque come continua a cambiare, dentro di me, la tua immagine. Il mio è un racconto senza conclusione, per forza di cose, ma credo che tu lo avresti amato, e soprattutto riordinato, con quella tua intelligenza serena che mi era tanto d'aiuto, mentre a me esso appare molto confuso, pur se urgente. Probabilmente perché non finito. E ovviamente non 'finibile'.

Dunque, all'inizio io non 'sapevo veramente' che tu non c'eri, all'altro capo del telefono. Più rapida del mio pensiero, l'abitudine mi anticipava, suggerendomi il gesto di sollevare il ricevitore per comporre il numero: da Roma o da Londra, o da dove mi capitava di trovarmi. Ma naturalmente questo avveniva in un tempo per me incalcolabile, meno che millesimale, perché nella quotidianità empirica, non ancora composta in abitudine, lo sapevo fin troppo bene che non ti avrei trovata dall'altra parte a rispondermi. Così tu ancora vivevi in me – come sempre accade tra persone vive – secondo due ritmi del tempo, e due memorie: quello involontario dell'abitudine, e quello volontario della coscienza e del ricordo. Già un po' doloroso però quest'ultimo, perché tiranneggiato dal calendario. In effetti era già da qual-

che tempo che, pur senza dircelo esplicitamente, avevamo incominciato a sentire fra noi due il calendario. Ora però la cesura delle date era implacabile.

Per esempio: tu eri stata ultimamente nella mia casa di Londra, per un paio di settimane. L'avevi deciso all'improvviso, da Senigallia, e io, che ero all'estero a mia volta, ti avevo spedito le chiavi e qualche sommaria istruzione per l'uso. Non potevamo andare tutt'e due, ma intanto tu avevi voluto approfittare di quei giorni liberi. Durante il tuo soggiorno lì, mi avevi comperato un ricordino: uno di quegli esemplari di bric-à-brac domestico che tanto amavi andare a scovare sulle bancarelle di cianfrusaglie. Ovviamente io poi, trovandolo alla mia successiva andata, l'avevo lasciato proprio dove l'avevi collocato tu, quel piccolo portadolci, perché mi piaceva l'idea che tu potessi pensar-mi il più possibile nel dettaglio, quando mi trovavo in quella casa che per troppo tempo non avevi conosciuto, e dove peraltro ci ripromettevamo di tornare assieme, non appena fosse stato possibile. Ma così non fu. Il tema delle case – della incessante revisione, anche solo ideale, degli spazi da noi abitati – era un filo continuo nei nostri discorsi. Tanto che tu – ma questo l'ho appreso solo 'dopo' – in una delle tue poesie volesti esprimere proprio il turbamento che ti procurò, in occasione di un mio cambiamento di casa, qui a Roma, il dovermi ricollocare su altro sfondo e tra altri gesti rispetto a quelli consueti.

Così, per un certo tempo, quel piccolo oggetto che avevi voluto donarmi, pur crudelmente mantenuto alla periferia del mio sguardo – giacché con una parte di me stessa lo sapevo, che in esso si celava un tranello, e che dunque era meglio evitarlo – conservò il potere di suscitare in me, quando mi trovavo a Londra, l'impulso di quella chiamata telefonica che non poteva più esserci. In questo senso dico che tu

per me eri ancora viva. Che ancora abitavi i luoghi senza tempo dell'abitudine e della memoria involontaria, e conservavi, quasi intatto, il potere di passarvi attraverso fuggevolmente, e quasi inespressivamente, secondo il registro brutalmente fattuale della vita di tutti i giorni. Quel tuo passaggio si concludeva per me immancabilmente con uno scacco, è vero, ma ancora non avevo fatto l'abitudine a quello scacco.

Intanto il tempo passava, e un giorno – non so dire quale, né perché – mi ritrovai, nel mio riordinare e spolverare, ad aver riposto quel vassoietto dentro una piccola credenza, in compagnia di bicchierini da liquore e scatole di biscotti. Lì per lì non ci feci caso, ma ora so che fu proprio in quel momento che tu per me cambiasti stato: uscisti dal tempo del telefono e entrasti in quello del ricordo. Del ricordo, intendo, come memoria volontaria.

Quello agito dalla memoria volontaria è un tempo irrealistico, perché finito: lento, a volte addirittura lentissimo, esso appare regolabile e dettagliabile a piacere, come in una *zoomata* o un *ralenti*. Ma questa sua innegabile arrendevolezza al nostro desiderio è proprio ciò che lo derealizza, facendone un tempo in moviola, metastorico, appartenente alla sfera della vita riprodotta. Ora, è vero che noi viviamo in un'epoca di sempre più estesa e perfezionata riproducibilità tecnica della vita stessa, tuttavia è anche chiaro che proprio la familiarità con le ineliminabili, sofisticate tecnologie riproduttive ci conduce prima o poi a prendere atto del fatto che, sempre più integralmente, l'accendersi del ricordo – ovvero la sua 'emozione', come insegna quel Wordsworth che ti era caro – si distacca dal contenuto del ricordo stesso, dal suo 'narrato', per andarsi a collocare sull'atto, o attimo, immediatamente precedente: quello in cui 'decidiamo' di ricordare. Come sto facendo io in questo momento,

mentre scrivo sul mio *laptop*. Ma si sa che la riproduzione è sempre in scacco rispetto alla vita. Nel ricordare, io mi proietto dentro la testa un mio piccolo film, che ha tutta l'aria della completezza, anche se io so che in realtà esso è inaffidabile, e lacunoso, se non addirittura guasto, almeno in qualche sua parte, la cui visione mi è ovviamente preclusa. Nonostante la sua apparenza dolce e consolante, il ricordo finisce dunque col dividermi da me stessa.

Ecco, io ora rispetto a te sono entrata nella fase di divisione da me stessa, quella in cui mi devo accontentare del ricordo volontario: finito, invalido e insufficiente com'è.

È da questa secca del tempo, allora, che ritorno col pensiero a un'estate passata a Londra, una trentina di anni fa. Avevamo preso in affitto una casina – sempre le case! – a Hampstead, che affacciava proprio su Hampstead Heath, dalla parte del laghetto. Su quel verde non pettinato, unico a Londra. Una vera casina delle fate, dove ci raggiunsero alcune nostre colleghe, e care amiche: Benedetta, Nadia, Marisa ... Due volte, all'andata e al ritorno per e da Stratford, passò di lì anche Agostino che, da noi invitato a cena, autorevolmente rifiutò gli zucchini pagati a caro prezzo che gli avevamo preparato: la Londra dei primi anni '70 non era quella della odierna, massificata gastronomia *fusion*. Lì per lì ci rimanemmo male, ma subito poi ci ridemmo tutti assieme, su quelle sue fisime alimentari. E la cena fu un successo. C'era anche mio figlio Claudio, bambino: tu non avevi ancora Matteo, e anzi una volta mi dicesti che proprio da quell'estate avevi desiderato un figlio, accorgendoti che la cosa non era poi così terribile.

Tutti i giorni, da Hampstead, muovevamo verso la British Library: un piccolo viaggio alla conquista del sapere. Tu traducevi Ted Hughes, un poeta che amavi, e io preparavo un corso su Jane Austen. Ma la vera scoperta di quelle

settimane non furono i libri, bensì, più prosaicamente, le stoffe: i tessuti, anzi i ritagli, delle cotonine e dei velluti a coste finissime disegnati da Laura Ashley. Spentesi le luci un po' troppo sgargianti di quella che era stata la *swinging London* degli anni '60, nell'aria si respirava, in quel momento, accanto a tanti altri fermenti, una specie di ritorno alla tradizione, anche nella moda dei giovani. Il marchio Laura Ashley stava proprio allora sperimentando la possibilità di immettere la tradizione – il *British heritage* – nel consumo di massa di indumenti e arredamenti. E lo faceva con successo: tant'è vero che subito lo si vendette anche all'estero. Noi eravamo affascinate dalla semplicità, dalla facilità, e anche dalla relativa poca costosità, con cui ci sembrava di poter accedere a quel passato racchiuso nel *design* tessile, avendo quasi l'impressione di entrarci dentro. Sicché ci tuffavamo con gioia nella *fiction* di una *merry England* appena trascorsa e ancora recuperabile. Ricordo che tu, non potendo resistere, ti comprasti anche un abito lungo: una specie di scamiciato color indaco, a piccoli fiori, che ti donava molto, bella, bruna e abbronzata com'eri. Ma il vero divertimento di quei giorni fu il *patchwork*. Diventammo subito esperte: era una gioia, la sera, accostare colori e geometrie, come in un caleidoscopio di pezza. Facevamo le ore piccole chiacchierando e cucendo. Conservo ancora due copriletto, iniziati nella casa di Hampstead e completati poi a Roma.

A volte ci sentivamo persino un po' in colpa per quell'impegno così poco accademico: infatti non erano ancora maturati – si stavano solo rapidamente avvicinando – i tempi in cui di 'cultura materiale' si sarebbe parlato dalle cattedre universitarie. D'altra parte ci era impossibile ignorare quel forte richiamo del presente. Bisognava per forza arrendersi. Non sapevamo che anche, o forse proprio, com-

ponendo quei disegni, noi entravamo – non senza sofferenza, come è giusto – in un sapere del presente. Del nostro presente di allora. Né in seguito ce lo siamo mai detto, e me ne dispiace, che fu il *patchwork* la vera esperienza conoscitiva di quella lontana estate.

Ma ora di questo non ti posso parlare se non con questa lettera che tu non leggi.

Con affetto,

Paola

Daniela de Filippis

Una corrispondenza da condividere

Non mi è facile raccontare di Maria perché non posso evitare di provare grande emozione e commozione insieme a un certo pudore, o forse addirittura una sorta di gelosia del mio vissuto con lei. Ma proprio rammentando quella sua peculiarità caratteriale che la portava a condividere il più possibile con le persone cui teneva e che tendeva a mettere e tenere insieme, spesso conciliando gli opposti, non posso né desidero sottrarmi a questa sua prassi di condivisione. E dunque racconterò qualche momento della nostra storia andando a rileggere gli scambi epistolari degli ultimi tempi (quelli in cui Maria non era più all'Oriente) di cui citerò, di tanto in tanto, qualche riga, per riportare qui la sua voce e, in questo modo, provare a comunicare molto semplicemente, così come era solita fare lei. Ovviamente tralascio i messaggi più tecnici legati a necessità di lavoro, per citare invece i più personali – perché questa è la Maria che desidero far riaffiorare con i miei ricordi di lei, anche se tanti sono quelli legati alla sua figura scientifica che non ho mai smesso di ammirare durante tutti questi anni.

È strano che io non abbia mai cancellato i messaggi di Maria, è strano che siano tutti lì, almeno una gran parte. Ma forse no, conoscendomi non è poi tanto strano perché

ho sempre avuto una forte riluttanza a cancellare anche i più piccoli segni delle persone care.

È naturale che io non possa raccontare l'intera storia, ma solo alcuni momenti in cui emergono quelle qualità che hanno sempre fatto di Maria una persona speciale e straordinaria oltre ogni retorica. Io l'ho ammirata e apprezzata come donna e come amica ancor prima che come accademica perché, al di là di una simpatia immediata che provai nei suoi confronti al suo arrivo all'Orientale, non ebbi subito occasione di entrare in intimità con lei, né di lavorarci, essendo impegnate su bienni diversi: io al secondo e lei al primo. Ma quando, dopo qualche tempo, mi ritrovai in una situazione di profonda sofferenza psicologica e di difficoltà che mi portò a decidere di passare al primo biennio, lei fu la prima a porgermi una mano amica e a manifestarmi una calorosa accoglienza che si concretizzò anche nell'offerta di tenere un ciclo di lezioni all'interno del suo corso; questo mi diede la possibilità di inserirmi nel nuovo gruppo di lavoro in modo molto naturale e senza ansie eccessive che, in quel periodo tanto difficile, mi aggredivano di continuo e spesso mi paralizzavano. Le fui molto grata al momento e da allora, giorno per giorno scoprii anche la straordinaria personalità di Maria. Tante sono state le occasioni in quei miei anni bui in cui mi è stata non solo vicina, ma anche e soprattutto di grande sprone e incoraggiamento. Devo a lei e alle sue 'dolci insistenze' i miei contributi ai convegni dell'"Archivio delle Donne" e ai conseguenti volumi. Come tutti sanno Maria è stata una colonna dell'Archivio, sempre attenta all'armonia globale, ma anche ai problemi delle singole persone che ne facevano parte. Il suo entusiasmo per le tematiche trattate e la sua concretezza investigativa e produttiva contagiavano tutte le componenti del gruppo; sicuramente hanno tanto contagiato me perché con lei ho

lavorato e contribuito a due dei volumi da lei curati insieme ad altre amiche dell'Archivio.¹

Gli scambi e i confronti con Maria non si esaurivano mai nel solo momento lavorativo ma venivano costantemente affiancati da un profondo interesse personale reciproco, il che ci portava a 'raccontarci' vicendevolmente dando sempre un grande spessore affettivo anche alle occasioni più teoricamente tecniche. E dunque mi piace ricordare e leggere i nostri scambi e-mail avvenuti in alcuni momenti particolari come in occasione del lavoro per le due pubblicazioni dell'Archivio appena citate, oppure quando organizzavamo innocenti progetti di semplici fine settimana o di vacanze nei posti a lei cari. Tutto questo accadeva soprattutto negli ultimi tempi, quelli fortemente segnati dalla malattia, ragion per cui ogni nostro programma doveva via via fare i conti con quella terribile realtà che lei tendeva comunque a sdrammatizzare e non far pesare. È sempre stata incredibile la sua forza, quella forza che le ha consentito di essere attiva e lucida fino all'ultimo. E se talvolta io, nel mio dolore impotente per la situazione, rischiavo di essere troppo accorata, forse retorica, certamente lei non lo è stata mai. È per questo motivo che censurerò i miei messaggi e citerò soltanto i suoi.

Le e-mail di Maria

In occasione della raccolta dei materiali per il volume *Proprietarie* io ero molto preoccupata per il saggio che dovevo consegnarle, anche perché quella scadenza coincideva con il concorso che avrei dovuto sostenere di lì a poco. A un

¹ Mi riferisco a *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (che conseguì il premio speciale di scrittura femminile "Il Paese delle donne" nel 2002) e *I consumi: una questione di genere*.

mio lungo e 'tragico' messaggio lei risponde brevemente dandomi la sua disponibilità per il concorso e una serie di consigli utili per il mio articolo, sdrammatizzando ovviamente il tutto:

20 novembre 2001

Cara Daniela,

ricordati che se ti serve aiuto bibliografico o altro per la lezione del concorso sono a disposizione. Per quello che riguarda il conteggio, tra note e testo, spazi inclusi, dovresti restare nei 42-3 mila caratteri, anche per una questione di equilibrio con gli altri interventi. Non penso che le note vadano eliminate, ma le ridurrei all'essenziale: forse questo ti eviterebbe di toccare il testo.

In bocca al lupo!

Maria

Dopo una serata trascorsa insieme a Napoli in cui, a conclusione, Maria viene per la prima volta nella mia nuova casa con Marcello e una coppia di amici, io le scrivo per commentare e suggerirle ulteriori incontri. Questa volta lei risponde invece dilungandosi e raccontandosi:

5 aprile 2002

Cara Daniela,

oggi va tutto meglio. Innanzitutto apro il computer e vedo due affettuose lettere tue e di Simonetta: siete entrambe molto care a invitarmi a stare da voi e sai con quanto piacere accetterei (anzi, metteremo presto in pratica la tua proposta di un blitz godereccio in incognito), ma stavolta vengo giù con Carla De Petris, Viola e la Giulietti e cercheremo un albergo, anche perché veniamo tutte il giorno prima, causa sciopero generale.

Ieri sera l'ecografia epatica dal radiologo ha mostrato che la membrana del fegato, molto vicina all'intervento si è infiammata, sia per le dimensioni dell'intervento stesso, sia

perché una parte ha formato del liquido che ci preme sopra e la irrita. Fatto un cortisone ieri sera, stamani niente dolori da nessuna parte, neanche all'anca, e niente febbre (ieri avevo ancora 38 notte e giorno, nonostante l'antibiotico). Il cortisone è veramente il farmaco per antonomasia!

Sono molto debole, però il cortisone tira anche su, come senti dal mio tono generale, e poi oggi splende anche il sole e io mi sento ... progettuale.

Stasera andrò dall'oncologo per vedere come intende procedere nelle cure, prevedo comunque un periodo di stasi per la ripresa dell'organismo, fegato in particolare.

Speriamo continui tutto così, in modo da poterci vedere e passare un po' di tempo assieme. E ricordati che ti aspetto improrogabilmente, quest'anno, a Senigallia, che vorrei riaprire a maggio.

Un abbraccio, Maria

Mi scrive ripetutamente per portare avanti il progetto 'vacanze' e organizzare il nostro week-end a Senigallia, mentre invece io tenderei a rimandare per via di un incidente da me subito qualche tempo prima. È lei a preoccuparsi per me e lascia a me la scelta, parlando dei suoi problemi quasi fossero solo noiosi contrattempi per i nostri programmi:

8 luglio 2002

Cara Daniela,

come stai? Sei di nuovo in gamba?

Io avrei dovuto fare la laser sabato 6, ma purtroppo non c'erano anestesisti disponibili perché tutti impegnati in un grosso intervento, allora me la hanno rimandata al 10. Bello strazio. Non credo quindi che il venerdì 12 sarò in grado di andare su a Senigallia. Pensavo perciò al weekend successivo, in cui però io potrei partire solo il venerdì mattina, perché il 18 pomeriggio ho le tesi e dovrei poi tornare a Roma per la scintigrafia ossea il lunedì 22. Verrebbe quindi un po' troppo corto. Per quello ancora successivo non dovrebbero

esserci problemi: dal 25 al 30 io vorrei stare lì, poi il 31 devo tornare a Roma per il solito farmaco ricostitutivo delle ossa. Fammi sapere quali sono le date che per te andrebbero meglio.
Baci, Maria

11 luglio 2002

Carissima,

conto molto sul week-end di riposo e convalescenza insieme. Per quanto riguarda il vestiario, ti direi di portare un golfino o una giacca di cotone, ma con questa progressiva tropicalizzazione del clima credo che non lo userai. Vai tranquillamente sul casual, perché anche se andiamo una sera a cena fuori sono tutti posti genuini e non formali, come pure i miei amici.

Ci risentiamo nei prossimi giorni, un bacione a presto,
Maria

Dopo la vacanza compaiono nuovi segni allarmanti e c'è bisogno di ulteriori esami e accertamenti. A una mia lettera accorata e addolorata per le preoccupanti notizie sulla sua salute lei risponde:

31 luglio 2002

Cara Daniela,

ti volevo telefonare ieri sera quando, sotto il temporale a Roma, ho saputo che il maltempo aveva inseguito anche te fino a Napoli. Abbiamo passato insieme dei bei giorni e mi ha fatto molto piacere che finalmente vedessi i luoghi che mi sono cari e incontrassi alcuni dei miei amici di lì. Sono certa del valore terapeutico dei pensieri affettuosi, perciò sulle tue onde positive ci conto proprio: concentrati bene venerdì dalle 13 in poi, mi raccomando! Infatti andrò a Milano venerdì per fare questa PET, poi con la mia amica di Bologna, Anna, che mi accompagnerà, torneremo a Senigallia (penso sabato mattina), dove ci raggiungerà anche Marcello. Appena avrò i risultati tornerò dall'oncologo, in modo da sapere la mia tabella di marcia per i mesi futuri. Nei prossimi gior-

ni dovrò riprendermi un po' da questa ultima batosta psicologica che mi dà una grande stanchezza (da sommare a quella dell'anemia che continuo ad avere). Poi, con un po' di riposo e di stacco, sono certa che andrà meglio.

Nel frattempo, a te un grande abbraccio e saluti cari a tutte le donne de Filippis (mamma inclusa).

Maria

L'aspetto esteriore di Maria comincia a cambiare. Io, che ancora non l'ho vista e ricordo solo un piccolo cordolo all'altezza dello stomaco che mi ha mostrato a Senigallia, le scrivo cercando di minimizzare; non sapevo che la cosa fosse già tanto visibile ed è forse la prima volta che dalle sue parole traspare un profondo sconforto. Me ne parla in questo modo:

10 settembre 2002

Carissima,

io sono stazionaria: ho cominciato quattro giorni fa la nuova chemio per bocca, ma prima che faccia effetto ci vorranno almeno quindici giorni. Nel frattempo mi hanno messo sotto diuretici per fare in modo che il liquido nell'addome cali o perlomeno non aumenti. Per adesso ripeto nulla è cambiato rispetto a sabato, quando sono stata in ospedale a farmi visitare. Magari fosse solo quel cordoletto che sentivo allora ... adesso è una pancia da gravidanza avanzata o da bambino del Biafra che mi dà un senso di tensione e di sazietà terribile, oltre a farmi sentire deformata e malata, come né l'operazione al seno né le cicatrici di quella al fegato mi hanno fatto mai sentire. Almeno a ottobre il dolore alle ossa non comportava trasformazioni. In questo lungo estenuante percorso non mi verrà risparmiato proprio niente? Alle volte me lo domando.

Per quanto riguarda il 14, Marcello ha una riunione di famiglia a Città di Castello, ma io con molta probabilità resterò a Roma per i problemi suddetti, quindi se verrai sarò ben contenta, anche se non credo potrò camminare o stare fuori

casa abbastanza a lungo per i girotondi. Ma ne riparlamo nei prossimi giorni, dopo che ritiro le analisi e faccio qualche altro giorno di diuretici.

Nel frattempo abbi cura delle tue disastrose mani e trova un luogo con una sana temperatura intermedia prima dei ... sudori dell'Orientale.

Un bacio, Maria

Si, questa volta la serenità di Maria sembra vacillare di fronte all'impossibilità di nascondere la 'trasformazione' fisica, quasi che la malattia non le consenta più quella naturale leggerezza con cui lei l'ha combattuta fino ad allora; ma è solo un momento, quello iniziale. Chi di noi infatti non conserva nella memoria l'immagine dell'inconfondibile figura di Maria, sempre elegante e femminile nei suoi impeccabili *tailleurs* completati dalle grandi sciarpe sapientemente intonate; è lei che ancora una volta si rimette in piedi ed è presente nelle occasioni 'importanti' continuando a esercitare quel gran fascino innato che neanche quest'ultima 'deturpante' esperienza riesce a contrastare. Grande Maria.

Il tempo passa. In occasione dell'uscita del volume *I consumi* io le scrivo per ringraziarla dell'ottimo lavoro svolto. Lei mi risponde così:

7 febbraio 2003

Cara Daniela,

grazie a te delle bellissime parole, io cerco solo di continuare a vivere la mia vita, portando avanti le cose che ho sempre fatto. Sono molto contenta di come è venuto il libro, è stata la cosa più bella di questo altrimenti triste inizio di anno. La copertina è proprio bella: luminosa ed elegante più di quanto non mi aspettassi; il contenuto, rivisto a freddo, mi sembra comunque interessante.

Ne abbiamo anche già parlato sui media: a Farheneit (Radio

3) martedì scorso, tramite una conoscenza di Angiolina e con grande soddisfazione di Carocci, ma non abbiamo fatto in tempo ad avvisare nessuno perché lo abbiamo saputo all'ultimo minuto. Fatti venire in mente qualcuno 'di richiamo' per la presentazione che Marie Hélène vuole fare a Napoli: io ho suggerito senz'altro Iain o Lidia, poi ci vorrebbero altre due persone un po' più 'esterne' al gruppo: un sociologo/storico e un giornalista/letterato.

Pensaci. Se hai nominativi sicuri per recensioni su riviste e giornali, *please*, segnalameli, che gli faccio mandare una copia dall'editore. Cercate un po' tutte voi autrici di adottarlo segnalandolo per qualche modulo, che Carocci ci tiene e secondo me è molto importante per il futuro tenere con loro buoni rapporti, perché lavorano molto seriamente.

Per me il 15 va benissimo, ma se hai altri impegni non ti preoccupare (semmai slittiamo a marzo, perché dal 28 al 2 dovrei andare a un convegno a Bologna per cui sono ancora molto indietro nella scrittura). Tra l'altro dovrei venire a Napoli per una tesi intorno al 18/19, ti faccio sapere con precisione quando.

Mia cara, un bacio e a prestissimo, M.

Le scrivo ancora per rassicurarla sulla presenza del 'nostro libro' in esposizione a Galassia Gutenerg e, al contempo, le invio copia della convocazione per le lauree; potrebbe diventare l'occasione per un incontro tra noi, cosa che lei prontamente coglie ed estende ad altre sue care amiche:

15 febbraio 2003

Cara Daniela,

grazie dell'avviso della seduta di laurea! Penso che venerdì mi accompagnerà a Napoli Marcello, in macchina, perciò dopo la seduta, se ti va, potremmo andare a mangiare un boccone insieme. Dovrebbe esserci anche Andreina e non ho ancora sentito Ady come sta, se ce la farebbe a uscire. In ogni caso la sera ce ne torneremo a Roma, e tu potresti venire con noi. Fammi sapere.

Ho mandato a M. Hélène la lista delle persone a cui dare o spedire il libro (148), sulla base di quelle dei libri precedenti. Non so ancora di quante copie esattamente disponiamo, ma se mi mandi un recapito di Toma, gliela faccio mandare direttamente dall'editore.

Grazie del suggerimento, un bacio e a presto, M.

Naturalmente io vado a Roma con lei perché ogni opportunità di stare insieme diventa preziosa e assolutamente da non perdere. In quel week-end – ricordo – lei vuole leggermi il *paper* che sta preparando per un convegno cui si appresta a intervenire e vuole conoscere il mio parere. Si fa così solo quando ci si fida davvero: ne sono felice. Al mio rientro le scrivo per ringraziarla di tutto e manifestarle il mio immenso piacere di aver avuto anche occasione di rivivere, grazie a lei, una di quelle dolci domeniche familiari a casa dei suoi genitori, cosa che invece io da tempo non ho più modo di gustare:

27 febbraio 2003

Ciao Daniela,

stavolta ho ricevuto il tuo messaggio e ti ringrazio. Anche ai miei sei risultata simpatica e subito di casa. Mio padre ha detto che sai ascoltare, una cosa oggi molto rara. Sono alla vigilia della partenza, con il *paper* tradotto ma ahimé troppo lungo, dovrò tagliare molto alla lettura. Ti conserverò l'invito, certo.

Un bacio e a presto, Maria

E ora, l'ultimo messaggio a chiusura di questa breve raccolta.

Sono passati diversi mesi. Maria mi scrive in risposta a una mia comunicazione circa un convegno per me molto importante e al quale avrei tanto gradito la sua presenza. Sempre dolce e affettuosa, lei riesce a trasmettermi la sua fiduciosa 'vicinanza' e quasi si giustifica dell'assenza, dovuta a suoi impegni di ricerca:

13 novembre 2003

Carissima,

sapevo del tuo convegno dalla Rosy e non ci fosse stata Bologna saremmo venute entrambe con piacere. A questo punto avrai finito e sarà certo andato tutto benissimo. Anche io, fatto il mio dovere di partecipante alla ricerca, sono tornata a casa ieri sera, un po' stanca perché non è un periodo di massima energia (evidentemente novembre è il mio mese debole).

Spero che ci sarà modo di vederci in questo mio anno di congedo, teniamoci in contatto.

Intanto ti mando da parte di Cristiana (che si vergogna a farlo direttamente) l'annuncio della presentazione del suo progetto museale e del suo libro che si terrà venerdì 14 novembre 2003 (domani) alle ore 18.00 all'auditorium di Villa Pignatelli. Oltre a Cristiana, intervengono Bonito Oliva, Nicola Spinosa ed Elisabetta Farioli. Condurrà Angelo Trimarco dell'Università di Salerno. Penso che se ci vai le farà piacere. È anche un progetto che giocato su certe case-museo napoletane potrebbe dare risultati straordinari.

Un caro saluto e un abbraccio, Maria

Ancora una volta Maria si preoccupa di mettere in contatto persone a lei care, di garantire alla sua amica Cristiana la presenza della sua amica Daniela. E io naturalmente mi recai a Villa Pignatelli, e Cristiana ne fu veramente contenta, e mi regalò il suo libro, e parlammo di Maria, e ci abbracciammo pensando a lei.

Ed è questa la sensazione che provo ogni volta che il suo ricordo torna a farmi compagnia: accanto alla profonda nostalgia che immancabilmente mi pervade, avverto un forte senso di armonia e di amore, una sorta di grande abbraccio.

Carla De Petris

Lavorare con Maria

Quando Simonetta de Filippis propose una giornata di lavoro in ricordo di Maria Stella, fui subito entusiasta dell'idea, perché il lavoro, il suo e nostro lavoro, e cioè la ricerca e lo studio, sono state per Maria passione e antidoto alla lunga malattia che è stata la sua vita per una quindicina d'anni.

Voglio darne due testimonianze attraverso i miei ricordi.

Nel novembre 1998 all'Istituto Universitario Orientale di Napoli Maria Stella, poco prima di essere trasferita all'università di Roma La Sapienza, mi coinvolse nell'organizzazione del convegno "Irlanda '98: realtà e rappresentazione". Io a mia volta ero sul punto di prendere servizio all'Università di Verona, provenendo da quella di Roma Tre.

Il convegno riuscì molto bene, innanzitutto per la risposta degli studenti cui decidemmo di dedicare il volume *Continente Irlanda*, che ne raccoglieva in parte gli atti. La dedica «*Ai nostri studenti, curiosi e appassionati*» riassume il senso che tutte e due davamo alla pratica dell'insegnamento di cui così bene Maria dice nella sua poesia "Distanza":

non ci sentimmo tutti indistintamente
portatori almeno di un handicap,
quello di amare la letteratura?¹

¹ Maria Stella, *Accompagnarti*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2004,

L'altro ricordo è di un convegno che la morte le ha impedito di realizzare e che è stato l'ultimo impegno, l'ultimo suo sforzo appassionato. Il convegno doveva trattare di: "*Ex-centric Ladies*: letteratura, costume, mutazioni del gusto in Inghilterra e Irlanda dagli anni Venti agli anni Quaranta."

Nel 2002 Maria Stella mi aveva di nuovo coinvolto in un suo percorso di ricerca insieme all'amica e collega Benedetta Bini. Con stupore e ammirazione entrambe la vedevamo affrontare scogli che avrebbero fermato chiunque. Roma La Sapienza, Verona e Viterbo – altri si sarebbero spaventati di quello che un convegno organizzato da docenti di tre diverse università avrebbe potuto significare in termini di grane burocratico-finanziarie, ma non Maria, per lei contava la voglia di essere, di esserci. Questa qualità primaria della vita sul 'resto' l'aveva forse appresa proprio qui a Napoli. Ignorare i localismi, le 'vanterie' delle diverse scuole, i paletti della recente riforma universitaria, era anche un suo piccolo ma significativo gesto politico di protesta.

Affrontò lei tutto l'iter burocratico per avere i sospirati finanziamenti in tempo per le date che avevamo fissate: dall'11 al 13 ottobre 2003. Ottenne dieci milioni di vecchie lire!

Ecco qualche brano della 'descrizione del convegno' che aveva presentato agli uffici della sua università, brani che rivelano in pieno l'originalità del taglio che lei sapeva dare alla ricerca, multidisciplinare innanzi tutto e poi attenta alle implicazioni storiche, socio-culturali e di genere del fenomeno letterario:

p. 36. Alcune poesie di Maria Stella sono state pubblicate nella rivista *Leggere Donna* (n. 116, maggio-giugno 2005, pp. 33-35), con due note introduttive di Ady Mineo e di Carla De Petris □ sotto il titolo □ complessivo "Ancore e vele, rigore e passione" che rimandava al Convegno di Napoli.

Il convegno concentra l'attenzione sulla scena britannica e irlandese nel periodo tra gli anni Venti e Quaranta, un periodo caratterizzato, come si sa, da profonde contraddizioni e trasformazioni sia sul piano storico-sociale (massima espansione dell'Impero, ma anche inizio della sua crisi, ridefinizione delle identità nazionali, radicalizzazione dei conflitti ideologici e di classe) sia sul piano culturale e letterario (emersione delle problematiche di *gender*, ricerca di un'autonomia rispetto ai modelli del modernismo, elaborazione di nuovi stili di vita, ibridazione di generi e forme espressive).

Di alcune di queste mutazioni il convegno si propone una revisione critica, con gli strumenti dell'analisi letteraria, ma anche della storia, degli studi culturali e della sociologia, e con una messa a fuoco specifica sulla declinazione al femminile della categoria dell'eccentrico, che proprio sullo sfondo di quegli anni e di quelle trasformazioni si rende percepibile con evidenza.

Figura di un differire che non arriva mai ad essere estraneità completa, l'eccentricità – profondamente connaturata alla cultura anglosassone e già sostanziata, a esempio, nella saggistica di Lamb, nel romanzo di Dickens o nel vissuto di un Wilde – emerge e si diffonde tra le due guerre come tratto distintivo di un gusto che accomuna intellettuali e viaggiatrici, artiste, designers, attrici, giornaliste: figure di spicco, a vario titolo, nel mondo della cultura e dei media, e che diventa subito orgoglio della propria individualità e della propria scrittura.

Il convegno si giustifica come volontà di recupero e di studio di alcune di queste personalità, a tutt'oggi non ancora pienamente integrate nel canone, poco note in Italia e a rischio di tornare invisibili [...]

Le "ex-centric ladies" di cui il Convegno intende occuparsi sono tali innanzitutto nell'accezione geografico-spaziale del termine. Fuori dal centro o dotate di un altro centro, potranno provenire da o dirigersi verso il cuore dell'Impero [...] o si troveranno a oscillare tra le due isole e il continente, come è tipico di quelle che uno studio recente di A. Morrow

identifica come “the eccentric lives of the Anglo-Irish” [...] o ancora, restando al centro delle proprie isole, le eccentriche potranno costituirne la coscienza critica, in una sorta di volontaria marginalizzazione marcata da puntigliosi tratti di disobbedienza civile [...] In altri casi [infine] la bizzarria delle signore, accentuata ad arte e abilmente giocata nelle relazioni sociali, riuscirà non solo ad essere accettata dall’*establishment*, ma addirittura a promuoverlo [...]

Il mio rimpianto è per quello che Maria non ha potuto portare a termine. L’ultima volta che l’ho vista, un anno fa, era in ospedale e, secondo un tacito rituale che avevamo stabilito tra noi, la malattia era stata liquidata con pochi dati di fatto, le parlavo di ‘altro’, della vita, di frivolezze – e di lavoro naturalmente: un libro intitolato *Le eccentriche scrittrici del Novecento*, uscito proprio alla fine del 2003, quando aveva già dovuto sospendere il progetto del convegno.² Quel libro mi era sembrato in parziale sintonia con la linea di ricerca indicata da Maria. Lei mi salutò, dicendo: «Compralo, che poi lo leggo e ne parliamo». Quel ‘poi’ che non c’è mai stato mi addolora ogni volta che penso a lei.

Mi piace concludere ricordando la grande passione di Maria per la traduzione e la sua maestria, in specie nel tradurre poesia. Tradurre in italiano poesia inglese era parte del suo essere intellettuale e docente. Tradurre riassumeva quel generoso dare che per lei era il suo lavoro, quel voler condividere con gli altri, amici e studenti, la gioia della scoperta di quanto la poesia riesce a dire.

Quando stavamo riorganizzando per la pubblicazione i contributi al convegno di Napoli, cui avevano partecipato due illustri poeti irlandesi, Desmond O’Grady e Eiléan Ní

² AA.VV., *Le eccentriche scrittrici del Novecento*, Mantova, Tre Lune, 2003.

Chuilleanáin, Maria suggerì di inserire come epigrafe a ciascuna sezione del libro una poesia di uno dei due artisti tradotta di volta in volta da una di noi due. Una sorta di omaggio ‘indiretto’ alla letteratura d’Irlanda. Naturalmente ciascuna partecipò al lavoro dell’altra, intente ambedue a cogliere ogni reciproco suggerimento.

Ho scelto di riproporre di seguito la traduzione della poesia di O’Grady intitolata “Laura di Petrarca”, pubblicata nel volume *Continente Irlanda*.³ Il gioco di specchi tra cultura irlandese e italiana che aveva dettato la scelta di questa poesia da parte di Maria, ora si carica quasi di un senso premonitore.

Petrarch’s Laura
di Desmond O’Grady

She was born of good name and came from that
Hill country twenty miles outside the city
In which she settled; secure after they got

A well made marriage for her. She was wealthy,
Fair of skin with golden hair and lived nobly
Named. She enjoyed outdoor life with many

Lady friends; boating, bathing and fashionably
Dressed her part. That blue border, purple dress
Sported pink spots, like phoenix feathers, gaily.

She wore gloves. A sensitive neighbour seeing her pass
Could lose his soul to love for life in silence.
One did. He sang his life’s love from a distance.

³ *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee*, a cura di Carla De Petris e Maria Stella, Roma, Carocci, 2001, pp. 300-301.

She mothered children, but painfully died of fever;
Wrinkled, withered. Her name lives on forever.

Laura di Petrarca

Era nata di buona stirpe e veniva da quel paese
In collina a venti miglia dalla città
Dove si stabilì; protetta poi che le procurarono

Un buon matrimonio. Era ricca,
Chiara di pelle, capelli biondi e visse
Sotto nobile nome. Godette la vita all'aperto

Con molte signore amiche; barche, bagni, vestiti
Alla moda per il ruolo. Quell'abito porpora bordato d'azzurro,
Sfoggiava macchie rosa, come penne di fenice, gaiamente.

Indossava guanti. Un vicino sensibile vedendola passare
Poteva smarrire l'anima in un amore per la vita in silenzio.
Uno lo fece. Cantò l'amore della sua vita a distanza.

Ebbe figli, ma morì penosamente di febbre,
Raggrinzita, avvizzita. Il suo nome vive per sempre.

[traduzione di Maria Stella]

Giuliana Mariniello

Come una rosa nel sole...

Scrivere un breve ricordo personale di Maria Stella non è stato facile, me ne rendo conto ora. Ci pensavo da giorni, ma lo rimandavo continuamente per una specie di ansia che mi prendeva e che mi faceva subito deporre la penna. Non volevo esprimere parole di circostanza, ma dare in maniera semplice e spontanea una piccola testimonianza sul nostro rapporto di amicizia, di stima reciproca e, in certi momenti, di contatto profondo, silenzioso, carico di significato.

Quando era venuta all'Orientale da Roma, Maria aveva portato subito una ventata nuova, una nuova voce, esperienze diverse che avevano arricchito il pur fertile e dialettico dibattito culturale del gruppo di anglistica dell'Orientale, di cui Fernando Ferrara era stato per vari, intensi e fruttuosi anni il principale ispiratore. Altri parleranno dell'attività universitaria di Maria più diffusamente di me. Qui voglio solo ricordare come sia sempre stata veramente esemplare come docente attenta e generosa, come studiosa raffinata e innovativa, come stimolatrice di dibattiti culturali e di importanti pubblicazioni soprattutto presso lo 'storico' "Archivio delle Donne" dell'Istituto Orientale. Maria aveva l'abilità rara di mettere armonicamente insieme la ricerca individuale e quella collettiva. Da questo punto di vista

ne ho sempre ammirato la capacità di continuare, con impegno e passione, la sua vita d'insegnante e ricercatrice, senza lasciarsi oltremodo abbattere dalla malattia, affrontata sempre con coraggio, senza pesare sugli altri.

Col tempo si era andato creando fra noi anche un rapporto di amicizia e di scambio reciproco, per me di grande significato, soprattutto quando toccavamo i temi di fondo della vita e della morte.

Ricordo un anno, verso la metà degli anni '90, in cui abbiamo condiviso un piccolo appartamento nel centro storico di Napoli; un anno che ha contribuito ad approfondire la nostra amicizia attraverso uno scambio umano e culturale, pieno di allegria e leggerezza. E poi erano tornati i momenti bui dei test e delle terapie, in cui mi sentivo molto vicina e cercavo di trovare parole d'incoraggiamento, speranza e solidarietà. Mi era difficile accettare quella sua sofferenza che era anche quella di Marcello e dei figli, Matteo e Anna, che Maria amava profondamente.

Una delle ultime volte che l'ho vista era stato a Roma, alla Casa Internazionale delle Donne, nel corso della premiazione di un libro da lei curato. Poi c'era stato un periodo di silenzio, con pochi contatti, carico di interrogativi e di timori, in cui ero divisa fra il desiderio di starle vicino e il rispetto di un momento umano così delicato e personale. E dopo la fine era subentrata una sorta di rimozione, di difficoltà di contatto con quel dolore, con quella mancanza. Oggi, mentre scrivo queste righe, mi rendo conto come per tanto tempo la malattia di Maria aveva riaperto l'antica ferita per la perdita di mia madre, colpita molti anni prima dallo stesso male. E in questa esperienza si riproponeva ancora una volta l'interrogativo fondamentale, che spesso rimuoviamo, sul significato del dolore che attraversa le nostre vite e dell'impermanenza delle cose.

«È ben vero», come scrive Seneca «che i cari perduti ci debbono tornare alla memoria con una stretta al cuore, ma in questo stesso sentimento c'è anche una certa dolcezza».

E questo mi induce a ricordare un momento particolarmente felice e spensierato che ho condiviso con Maria e Marcello durante un fine settimana marchigiano fra Cagli e Senigallia. Ho ricercato anche una memoria di quei giorni in un vecchio diario e in alcune foto.

Era il 1° giugno del 1996, circa 10 anni fa, ed ero partita per una breve vacanza con Maria e Marcello nella bella casa di Cagli. Il diario racconta di una serata di luna piena, trascorsa insieme ai loro amici Leonardo e Cristiana e la loro bella bimba riccioluta. La domenica poi una gita alla casa di Senigallia a cui Maria era particolarmente legata.

Era stata una giornata insolitamente calda ma gradevole, preludio di una lunga estate torrida. Di pomeriggio una passeggiata in campagna e poi una festa popolare in un villaggio vicino che mi aveva ricordato quell'Italia minore dei piccoli centri, legata alla terra, alla sua cultura, al cibo e al vino.

Di quella giornata ho ancora in mente il sole accecante e il calore scoppiato all'improvviso, come di sovente avviene fra maggio e giugno. Ricordo la casa di Senigallia con le ampie stanze, in parte da restaurare, una casa carica di memorie e di presenze, un po' magica, di cui c'è traccia in alcune foto scattate allora. Tra queste ne ho scelte un paio più significative non dal punto di vista estetico, ma per il valore che per me racchiudono.

In una immagine c'è la finestra da cui ero stata assieme a Maria a osservare la campagna circostante. Essa coglie il nostro sguardo in quel momento, rivolto alle tegole del tetto e a un forte e robusto albero dalle foglie luccicanti che certamente sarà ancora lì, ben saldo e radicato nella terra.



Quel giorno il sole era entrato in tutte le stanze e le aveva illuminate rivelando i tipici colori pastello delle pareti delle case di campagna, un po' scrostate dal tempo, alcuni ritratti antichi, oggetti d'altri tempi. Per me e soprattutto per Maria una vera casa della memoria.

Nell'altra foto appare la porta d'ingresso circondata da una splendida pianta carica di rose d'un rosso carminio intenso, quasi elettrico, che mi aveva subito colpito.

A Maria la foto era piaciuta molto e gliene avevo fatto dono per ricordarle, quando era a Roma, quella giornata spensierata nelle Marche, quella casa che l'aspettava. È così che mi piace ricordare Maria, sorridente e felice, come una rosa nel sole...

E a lei dedico questa breve poesia, *Gioia*, di Antonia Pozzi:

Lo splendore del sole
ti abbacinava ieri
dolendo
come la piaga
nelle pupille del cieco.
Ma oggi
lo splendore del sole
non è abbastanza lucente
per la lucentezza tua:
nell'infinito mondo non c'è
che questo tuo splendore
vero.¹

¹ Antonia Pozzi, *Parole*, a cura di A. Cenni e O. Dino, Milano, Garzanti, 2001, p. 73. La poesia, composta da una Pozzi appena ventenne, reca la data del 6 marzo 1932.



Anna Soci

In ricordo di Maria

Non è stata coincidenza o contiguità di interessi scientifici a farmi conoscere Maria Stella, e ad unirmi tanto a lei. Sono una accademica sì, ma economista, e dunque molto lontana. L'accademia peraltro, in quanto appartenenza a una istituzione comune, raramente ha rappresentato parte del nostro discorrere. Maria non aveva alcun interesse all'economia, io ne avevo alquanto alla letteratura inglese: dunque, sì, parlavamo spesso di 'anglistica'. Ma, soprattutto, condividevamo ampi spazi di vita. Quando mi è stato chiesto di parlare di Maria, e dunque di attingere ai ricordi, ho a lungo navigato nella nostra storia comune, e l'atto stesso della ripresa del filo della memoria ha costituito emozione indicibile. La ricerca del ricordo da donarvi in sua memoria mi faceva tornare sempre più spesso su alcuni tratti, sempre di più sugli stessi, e alla fine il frammento è emerso e si è imposto. Ho deciso di raccontarvi come Maria ed io ci siamo conosciute. Una storia nella storia. Che credo quasi nessuno sappia, e che di Maria molto racconta, per chi l'ha conosciuta bene.

Si era verso il maggio del 1982. Avevo appena finito di allattare la mia bambina, ed ero stanca. I nostri mariti si conoscevano, noi no. Loro, i mariti, si accordarono per una

visita: noi saremmo andati a trovare Marcello e Maria al Tombolo delle Giannelle, nella casa al mare in cui stavano passando un inizio di estate assieme a pezzi di famiglia e amici, in quella amabile confusione che avrebbe tanto caratterizzato da allora in poi le mie vacanze: figli, cani, parenti, dade, dattiloscritti.

La casa aveva un cancellino di legno che si apriva direttamente sulla spiaggia, dove la gente era poca e dispersa. Ricordo ancora l'azzurro di quel mare, il sole sulla schiena, il profumo dei fritti di verdure di una signora filippina che si prendeva cura di noi. Ricordo Anna con i capelli cortissimi che gattonava sul vialetto, Matteo già ben solido sulle gambe che giocava con Leo, il cane trovatello raccolto all'aeroporto, Luigi di passaggio dalla Germania.

La breve vacanza fu piacevole, molto piacevole. Io e Maria parlammo di tante cose, ci unì senza che ce lo dicessimo la situazione comune: giovani studiose che la nuova responsabilità genitoriale aveva portato in un'altra fase della loro vita, e che si trovavano ancora all'inizio di un cammino che intuivano complesso e faticoso. Parlammo degli Stati Uniti, pezzo di vita in comune. Io ne ero tornata da qualche anno, lei da qualcuno di più, ma la nostra spensierata e costruttiva fase americana ancora riemergeva piena e viva.

Noi presto ritornammo a Bologna, senza appuntamenti particolari. Un generico «ci si vede in autunno».

In autunno ricevo una lettera: la busta reca chiaro il mio nome, cognome e indirizzo. Il triangolo davanti riporta il suo: Maria Stella, via Montezebio 30, Roma. La lettera è in inglese, la cosa mi stupisce, ma non tanto: era la sua lingua di studio, e lei sapeva che io lo capivo e la parlavo. La lettera racconta del suo periodo americano, la felicità, la spensieratezza, gli amori, accenni a varie esperienze. Un po' di sogni messi da parte, qualcosa che non tornerà.

Ciò che leggo è talmente comune a me e alla mia esperienza, che non perdo tempo e le scrivo, sempre in inglese. Se questa era la lingua che lei aveva scelto, era la lingua che desiderava: forse la lingua che studiava e amava era la lingua privilegiata per il racconto del suo profondo o di una parte del suo profondo. Nella risposta anch'io scendo nella sfera dell'intimo: mi era stata offerto e quasi richiesto, non si poteva restare insensibili.

Non ricevo nessuna risposta.

Il tempo passa, ora non ricordo se ci vedemmo in febbraio, o all'inizio di primavera. Ma ricordo che io ero a Roma, a casa di Marcello e Maria, quella casa di via Montezebio che tante volte mi avrebbe ospitata, ricordo dove eravamo sedute, e ricordo che le dissi «ma scusa, perché mi scrivesti quella lettera così intima così allettante, in inglese, col pericolo che magari non ne coglievo tutte le pieghe, chissà mai..., e poi nemmeno mi rispondi?»

E lei allargò la bocca, piegando in giù gli angoli del labbro superiore, e inarcando nello stesso modo il labbro inferiore, come faceva nel suo largo sorriso, e mi disse: «ma non l'avevo scritta a te, era per Manijeh». «Scusa, ma l'indirizzo sulla busta?»

«L'inconscio mi ha tradito», sorridendo siglò.

Maria non parlava volentieri dell'inconscio. Lei, donna colta e raffinata, aveva un difficile rapporto con la psicoanalisi. Ben sapeva che pensieri inconfessati ti tradiscono ed emergono nonostante te, ma non amava ricordarlo. Il suo bisogno di dominare la vita, di esserne padrona in tutte le sue pieghe, la manteneva a rispettosa distanza da questa sfera interiore. Ma l'inconscio esiste. E quella volta – la più eclatante, ma non l'unica – in cui colsi Maria in balia del suo inconscio, lei aveva agito come nel più classico esempio da manuale: *lapsus di scrittura*, lo chiama banalmente

Freud in *Psicopatologia della vita quotidiana*. Voglio comunicare una cosa a te, ma non posso, dunque scambio le persone: con Manijeh, amica intima di allora, posso ricordare, dunque scrivo a Manijeh, ma è a te che voglio parlare, dunque indirizzo la busta a te.

Maria voleva entrare in contatto con me a un livello immediato di grande intimità, ma ne era impossibilitata, inconsciamente, dalle regole di normale condotta: ci conoscevamo appena, i mariti vicini per motivi di lavoro. Dunque, il suo inconscio aveva prodotto il trucco, dopo il quale non si poteva più tornare indietro.

Questa fu la prima avvisaglia delle due Marie. Lo stupendo, felice, inimitabile, suo sdoppiamento.

Il tono, le situazioni, gli accenti della lettera erano, infatti, ben diversi dall'immagine che avevo avuto nella casa al mare. Maria mi stava dicendo: futura amica mia – se tu vorrai – io non sono tutta qui, pur nella indiscussa ed eterna forza dei legami affettivi che l'avrebbero sempre avvinta agli amatissimi figli, a Marcello, e alla famiglia tutta. Correva parallela una seconda Maria: quella degli autori che ha amato, Yeats, Hardy, Hughes, autori dalle tinte forti; quella della scrittura pubblica e professionale, una scrittura tonda, suggestiva, penetrante, che sorregge il pensiero – mai impaurito e banale – e ne è sorretta. La Maria fantasiosa, irriverente, trasgressiva, e la Maria tradizionale, attenta alle convenzioni, la famiglia, i regali di Natale, le feste comandate, il vestire rassicurante. Ma contrariamente agli effetti nefasti che spesso la compresenza di personalità diverse operano in chi li ospita, in Maria questi due aspetti convivevano con uguale spessore, e l'uno dava respiro e corpo all'altro. La Maria 'borghese' poteva esistere solo se sostenuta e nutrita dalla Maria 'dissidente', e questa Maria trovava nella prima la sua ancora, la sua salda radice, sen-

za le quali si sarebbe svaporata in un agire sfrangiato come spesso accade nell'autoreferenzialità dell'intellettuale. Io, sua amica, avevo un buon rapporto con la prima perché ero innamorata della seconda, ma non sarei stata tanto presa dalla seconda se non fosse esistita la prima, che ne aumentava la verità, la complessità, lo spessore.

Sono felice che più di venti anni della mia vita si siano così strettamente intrecciati con la sua.

Cristina Vallini

Affioramenti dell'iceberg

- *È sempre bella Maria?*

- *Sì, è ancora molto, molto carina.*

Così rispondo a F., pisano (che malignamente correggo sull'uso un po' vernacolare dell'avverbio), un ragazzone un po' più giovane di me, che so essere stato compagno di Maria durante le vacanze. Se la ricorda coi capelli lunghi: forse si sbaglia, io non lo so; davanti a me ho solo un'immagine di lei piccola, vestita da zingara, gli occhi interrogativi.

Dell'infanzia di Maria so quello che di lei si legge, e quello che posso immaginare, integrando la sua figurina in certi luoghi che io conosco o ricordo, pisana come lei non è mai stata, ma ancora pisana, anche se da tanti anni ormai separata da questa nostra comune lontana radice. Ma non è da poco che a lei, come a me, sua madre desse la puppa, e non la tetta o la nenna, o freddamente il seno...

- *Voglio farti conoscere mia madre.*

Ho paura, non voglio incontrare altre pisane emigrate. Ma l'incontro avviene nel più ovvio e naturale dei luoghi, lo spazio che ho più frequentato in tutti questi anni, il corridoio del quarto piano (non quello di Maria, che è dall'altra parte del cortile, di fronte). La voce conserva l'intonazione spontanea, come, forse, la mia (io non mi sento); ma

è un'intonazione pisana di anni fa, quella della zia Luisa; forse anche il viso mi ricorda qualcosa. L'incontro breve resta sporadico: ci vuole tempo perché la nebbia del sospetto svanisca e ci possiamo riconoscere, e possiamo condividere questo nostro così diverso amore per lei, e il suo ricordo.

Di nuovo posso solo immaginare quello che non conosco: Maria non può aver partecipato alle feste della mia adolescenza, è troppo piccola, porta ancora i calzini; e poi, quando si trucca gli occhi (guardo la foto) e vince la sua timidezza, io sono già un'universitaria, e alle feste, chi sa perché, non ci vado più (comunque, non abitiamo nella stessa città). Eppure le feste di Maria mi fanno entrare in casa sua, mi svelano le sue trovate (il letto per l'ospite dietro le piante, geniale), mi permettono di visitare, il giorno dopo, il nostro luogo prediletto, il mercato, e di comprare insieme cose colorate, estive, che ancora mi metto, per qualche festa.

- *Perché non hai finanziato Maria Stella? è una brava ricercatrice!*

- *Cosa dici? Perché non dovrei averla finanziata?*

L'università e i suoi effimeri poteri (coordinare la 'commissione del 60%', figurati!), e i sospetti, e le categorie: perché chi viene da fuori è comunque un estraneo, è fuori per chi è dentro, lo si difende d'ufficio, anche senza motivo, da chi dovrebbe averlo discriminato. È la prima volta che sento parlare di lei, e la domanda inopportuna mi incuriosisce. La incontro, allieva di Lombardo, la marca di riconoscimento. Che vuol dire? Fingo di sapere, anche se mi fa rabbia che 'loro di inglese' non si rendano conto di non conoscere il mio maestro, i suoi amici e i suoi alleati, e semplicemente ignorino chi sono io, oltre a non essere

anglista e napoletana, che cosa mi sta a cuore. La stanza di Maria mi diventa familiare perché c'è lei: non parliamo di lavoro, perché per fortuna non abbiamo in comune la matrice accademica (la madre forse sì, invece, e la lingua, forse, e le feste con gli occhi truccati, e il saper riconoscere, a naso, l'imbecillità). Nella stanza mal arredata la incontro: lei non viene nella mia, ha sempre da fare, ma riesco qualche volta a distrarla e a portarla nello spazio della nostra comune adolescenza, immaginata, non vissuta, ma non per questo non condivisa nel profondo: la induco al pettegolezzo, al giudizio libero su chi non ci piace (ma lei è troppo educata per farselo scappare di bocca).

- *Vengo per le tesi. Andiamo a mangiare insieme?*

Le ho facilitato il distacco: ho usato il mio effimero peso perché non aspetti un 'bando di Roma', ho accelerato la sua partenza dalla città che non è né sua né mia (naturalmente), ma che ci ha fatto incontrare e riconoscere. Odio i ristoranti del dopo tesi, che non ci permettono di condividere qualcosa di cucinato per noi; però poi possiamo parlare (non saprete di cosa), finché non arriva il momento di separarci. Ora è sempre lei che ritorna, che guarda con straordinario affetto quel suo passato e mio presente: il futuro, per noi, è altrove, in una vacanza al mare, così facile da progettare, ma difficile da rendere reale. Il tempo si fa sempre più stretto: non per lei, che ha il dono di dilatarlo, gonfiando eroicamente il suo palloncino che contiene sempre più cose, ma per me, che soffro cronicamente di nostalgia (i toscani sono patetici e inclinano alla disperazione cosmica). Da bambina piangevo tutti i giorni, e più volte: lei no, il nonno siciliano non lo permetteva. E anche ora non piange, e mi obbliga a frenarmi, a fingere di credere nelle cose in cui crede lei perché siamo uguali.

La nostra amicizia affiora di poco sul mare della nostra esperienza. Siamo uguali e diverse, non come tutti, ma nel modo speciale che ciascuna di noi sente dentro di sé. Basterebbe questo per continuare a vivere, con naturalezza, il ricordo comune e la base larga e profonda delle comuni passate esperienze.

Tracce

Angiolina Arru

**Il futuro di chi muore.
Testamenti di donne nel Novecento**

«Amiche mie/– scrive Maria Stella in una delle sue più belle poesie – nella galleria della mente/come antichi medaglioni vi immagino, /capovolto il cannocchiale del tempo/che a voi il futuro, a me il passato consegna».¹

Ma un cannocchiale, come sappiamo, può far vedere alternativamente le distanze senza tuttavia separarle. E la storia di Maria Stella, la sua vita e soprattutto la sua morte, è stata caratterizzata dall'intreccio tra due tempi e due spazi: quelli del presente e quelli del futuro. Una trama molto bene articolata attraverso i sofisticati strumenti culturali di cui Maria Stella disponeva; in una vita troppo breve la visione del futuro ha assunto per lei una dimensione sempre più profonda ed evidente.

Si pensi alla rete ampia di relazioni in cui sono stati uniti insieme ambienti differenti in campo disciplinare, affettivo e parentale in una ricerca intenzionale più volte teorizzata nei lunghi anni di malattia: «affinché mi ricordiate in molti e molte», come spesso ripeteva.

Anche per questo mi sembra molto importante cogliere i significati profondi attraverso i quali Maria Stella ha vo-

¹ Maria Stella, *Accompagnarti*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2004, p. 58.

luto comporre intorno a sé reticoli complessi e capire in che modo ha reso possibile il legame tra persone e contesti differenti nello spazio e nel tempo. Ma soprattutto osservare con quali paradigmi e con quali innovazioni ha costruito il rapporto tra il passato e il futuro di una vita.

1. *Proprietà e futuro*

Una tra le tematiche più interessanti del dibattito storiografico di questi ultimi decenni – soprattutto tra le storiche – ha riguardato un aspetto centrale del ciclo della vita: la trasmissione della ricchezza, dei beni patrimoniali mobili o immobili lasciati in eredità da chi muore. I testamenti olografi oppure quelli dettati a un notaio sono diventati un punto di osservazione perspicuo per capire la relazione tra i tempi diversi della storia e per ricostruire le profonde differenze con cui uomini e donne hanno interpretato il rapporto col futuro. «Proprio qui – è stato osservato – e cioè nelle modificazioni del rapporto con i morti si rivelano le novità nei rapporti tra i viventi [...] i processi di innovazione sono possibili solo facendo i conti con la volontà dei morti e con le ipoteche che essi sono riusciti a porre sul futuro».²

Nelle sue più recenti riflessioni scientifiche Maria Stella ha studiato e ricercato le ragioni profonde e le logiche della trasmissione ereditaria e ha cercato di capire attraverso quali pratiche soprattutto le donne sono riuscite a influire sulle regole rigide dei diritti di proprietà.³

² Adriano Proserpi, "Premessa", *Quaderni storici*, 50, 1982, p. 403.

³ Voglio qui ricordare sia il seminario internazionale sulla proprietà (organizzato nel 2001 presso l'Università "L'Orientale" di Napoli) sia anche il libro *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (a cura di Angiolina Arru, Laura Di Michele, Maria Stella), Napoli, Liguori, 2003.

Un antropologo inglese ha osservato come le logiche attraverso cui viene trasferita e divisa la ricchezza tra uomini e donne definiscono il tipo di società, di comunità e di presente in cui si vive.⁴ E Maria Stella in uno dei suoi ultimi lavori ha scelto un'immagine particolarmente pregnante per descrivere il rapporto tra la circolazione dei beni e le relazioni di potere nella storia della famiglia e delle donne: uno scrigno intagliato da una scultrice russa del Novecento. Scrive Maria Stella: «*Il gesto dell'apertura e della donazione di uno scrigno accompagna, fin dall'antichità raccontati dalla ceramica greca, il rito di passaggio della sposa dalla casa paterna a quella dello sposo. All'interno di questo rito, che riassume simbolicamente tutto un circuito di relazioni, valori e scambi economici, lo scrigno è rappresentazione per metonimia e sineddoche dei beni della sposa [...] il corredo, la dote [...] [beni] che raramente da costei verranno posseduti fino in fondo [...] destinati piuttosto a circolarle intorno [...] risalendo e ridiscendendo in altre case e altre casse, spesso aperte da mani maschili*».⁵

Si tratta di una sintesi molto efficace per descrivere la storia dei patrimoni femminili e per alludere ai complicati assetti normativi che l'hanno regolata. I beni dotali di una moglie sono proprietà 'anomale', sottolinea giustamente Maria Stella; devono infatti essere amministrati dal marito, sono inalienabili e vengono tutelati dai giudici dei tribunali civili, «poiché scopo principale della dote – come afferma un

⁴ Jack Goody, *Famiglia e matrimonio in Europa. Origini e sviluppi dei modelli familiari dell'Occidente*, Milano, Mondadori, 1984.

⁵ Maria Stella, "Premessa", in *Proprietarie* (a cura di A. Arru, L. Di Michele, M. Stella), cit., p. 1. La scultrice dello scrigno è Luise Nevelson nata in Russia nel 1899 e vissuta in America fino alla morte nel 1984.

giudice ancora agli inizi del Novecento – è conservare il patrimonio per i figli».⁶

Siamo di fronte a un tipo di ricchezza basata sostanzialmente su un rapporto di credito che mette in relazione persone, generazioni e ambienti differenti. È sufficiente leggere un atto testamentario che riguarda una proprietà dotale per cogliere le peculiarità di questo patrimonio. «Possiedo Lire 38.000 – scrive un professore nel 1923, dopo venti anni di matrimonio – e sono la dote di mia moglie intatta».⁷ E in questi stessi anni G.B.A., un affermato avvocato di origine piemontese, dopo avere nominato sua moglie usufruttuaria di tutta l'eredità precisa anche che essa «avrà diritto di riprendere dal patrimonio [...] l'ammontare della sua dote, ivi rifondata, sempre quando non le bastasse l'usufrutto di tutto il mio patrimonio per vivere agiatamente».⁸

Le sostanze di una donna possono dunque essere (e lo sono state per molti secoli) sottratte al rischio, allo scambio e possono costituire una vera e propria 'ipoteca posta sul futuro'. Lo scrigno «ridiscende in altre case», scrive Maria Stella cogliendo uno dei significati fondamentali della storia dei beni delle donne e sottolineando la differenza radicale con i patrimoni maschili destinati alle incognite del mercato.

Certamente una delle cesure più importanti nella storia economica e politica tra Ottocento e Novecento è stata la riforma del codice civile rispetto ai diritti di proprietà.

⁶ Archivio distrettuale notarile di Roma (in seguito ANDR), Notaio Evangelisti, 20 novembre 1919, vol. 210. Per la storia della dote in Europa rinvio, tra l'ampia letteratura esistente, al numero speciale della rivista francese di storia delle donne *Clio*, 7, 1998.

⁷ ANDR, Notaio Urbani, 12 febbraio 1923.

⁸ ANDR, Notaio Urbani, 15 dicembre 1921, atto n. 2375.

L'abolizione dell'obbligo della dote nel codice unitario italiano del 1865 (ma non la proibizione che arriverà solo un secolo più tardi), la uguale opportunità di ereditare per le donne e per gli uomini, la capacità giuridica di scambiare beni sul mercato concessa anche alle donne sposate agli inizi del Novecento, hanno certamente mutato la storia della famiglia e dei rapporti sociali contemporanei.

E tuttavia questa uguaglianza formale non ha evidentemente interrotto differenze profonde nel concetto di ricchezza e di possesso. Le riforme del diritto privato non hanno infatti intaccato fino a tempi molto recenti l'intero istituto della patria potestà. Le leggi del 1865 hanno ribadito l'obbligo per il capofamiglia di provvedere con il suo patrimonio o con il suo lavoro al mantenimento di una moglie, anche se benestante e anche senza dote,⁹ reintroducendo in questa maniera uno dei principi normativi sui quali si era costruita tutta la storia della famiglia in antico regime.¹⁰ Come nei vecchi regolamenti, viene di nuovo precisato che la madre con il suo eventuale patrimonio deve concorrere alle spese per «mantenere, educare e istruire la prole», a patto che non venga mai intaccato l'eventuale patrimonio dotale, di cui sono a disposizione della famiglia solo i frutti.¹¹

Costituirsi e offrire una dote può servire dunque a garantire ancora una parte delle ricchezze femminili e anche per questo – come ci dicono le fonti notarili – non poche mogli, in pieno Novecento, continuano a scegliere il regi-

⁹ Art. 132, Codice Civile 1865.

¹⁰ Cfr. Angiolina Arru, "Donare non è perdere. I vantaggi della reciprocità a Roma tra Settecento e Ottocento", in *Quaderni storici*, 98, 1998, pp. 361-382.

¹¹ Art. 138, Codice civile 1865 e art. 148 Codice civile del 1942.

me dotale.¹² Un patrimonio amministrato da altri e protetto dalle leggi non garantisce una vera proprietà personale, ma è tuttavia sottratto ai possibili fallimenti del mercato ed è capace di ipotecare il futuro.

La mia ipotesi è che il diritto delle donne sposate a essere mantenute dai propri mariti (abolito solo dalla recente riforma delle norme sulla famiglia) continuerà non solo a incidere sulle relazioni coniugali, come alcuni studi recenti hanno dimostrato,¹³ ma soprattutto influenzerà profondamente il concetto di proprietà e di possesso di un bene, differenziando i ruoli di uomini e donne non solo all'interno delle relazioni familiari, ma anche nella vita pubblica.

Si tratta di una ipotesi molto presente nelle ultime discussioni con Maria Stella, su cui è necessario ancora riflettere ponendo nuove domande alle fonti e intrecciando archivi diversi.

2. *I testamenti del Novecento, le ragioni della disuguaglianza*

Ho esaminato a questo proposito quei documenti che contengono la decisione di trasmettere a chi resta in vita i beni di chi sa che deve morire.

¹² Chiara Saraceno, "Le donne nella famiglia: una complessa costruzione giuridica. 1750-1942", in *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* (a cura di Marzio Barbagli, Davis I. Kertzer), Bologna, il Mulino, 1992; vedi anche Angiolina Arru, "Un credito senza capitale: il diritto delle mogli al mantenimento (Roma sec. XIX)", in *Proprietarie* (a cura di A. Arru, M. Stella, L. Di Michele), cit., pp. 189-209.

¹³ Vedi su questo punto un bel saggio di Tiziana Avolio, "Il diritto delle mogli al mantenimento: l'istituzionalizzazione del ruolo di consumatrici in età contemporanea", in *I consumi: una questione di genere* (a cura di Angiolina Arru e Maria Stella), Roma, Carocci, 2003, pp. 75-88. Vedi ora di Tiziana Avolio, *Denunciare il marito. Genere e obblighi di assistenza familiare nell'Italia fascista*, Tesi di dottorato di ricerca, Università di Napoli "L'Orientale", 2006.

Gli studi sui testamenti in questi ultimi decenni, anche da parte delle storiche, si sono limitati soprattutto all'età moderna, quando i diritti di uomini e donne sono ancora profondamente diseguali.¹⁴

Ho voluto studiare questa fonte per un periodo ancora non preso in considerazione dalla ricerca, quando le donne cioè hanno ormai la stessa capacità giuridica degli uomini, gli stessi diritti di possedere, di trafficare i beni, di amministrarli e dunque di trasmetterli, non più «in casse aperte da mani maschili».

Ho raccolto un campione di 150 atti testamentari rogati a Roma in tre uffici notarili tra il 1919 – anno in cui è stata abolita l'autorizzazione maritale – e il 1950.¹⁵ Sono in vigore in questi anni, come è noto, le norme del codice unitario di diritto privato del 1865 che aveva ridotto drasticamente gli spazi di manovra per chi scrive un testamento rispetto all'antico regime. Si può disporre ora a proprio piacimento solo di una metà del patrimonio, la 'disponibile', nell'altra

¹⁴ Per l'età moderna vedi Maria Antonietta Visceglia, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli, Guida, 1988. Per l'Ottocento vedi Paolo Macry, *Ottocento. Famiglia, élites e patrimoni a Napoli*, Torino, Einaudi, 1985. Vedi anche Manuela Martini, "Doti e successioni a Bologna nella prima metà dell'Ottocento. Ricerche sui rapporti patrimoniali tra i coniugi del ceto nobiliare", in *Quaderni storici*, 92, 1996.

¹⁵ Si tratta dei notai Urbani, Buttaoni e Fusco che hanno rogato a Roma nella prima metà del Novecento. La natura della fonte rende particolarmente difficile questo tipo di ricerca e ringrazio particolarmente il personale dell'Archivio distrettuale notarile di Roma che – con il necessario obbligo dell'anonimato – mi ha messo a disposizione i documenti. Per una versione più ampia della ricerca sui testamenti nel Novecento vedi di Angiolina Arru, "Eigentumsrechte und Geschlechterbeziehungen: Widersprüche und Ambivalenzen bei der Machtverteilung in Italien im zwanzigsten Jahrhundert", in Anja Weckwert und Ulla Wischermann (Hg.), *Das Jahrhundert des Feminismus. Streifzüge durch nationale und internationale Bewegungen und Theorien*, Königstein/Ts, Ulrike Helmer Verlag, 2006.

metà – la ‘legittima’ – devono essere inclusi a pari diritto figli e figlie e, a titolo di usufrutto secondo quote stabilite, anche il coniuge.¹⁶ Lo slittamento della storia della famiglia verso l’asse coniugale diventa ancora più marcato durante il Novecento e, nelle riforme del codice del 1942, alcune norme prevedono ormai un ampliamento della quota legittima spettante al coniuge.¹⁷

Gli studi sulla famiglia dell’Ottocento hanno dimostrato come, dopo l’introduzione del nuovo Codice, ancora per molti decenni la quota disponibile sia servita a privilegiare i figli maschi sia nei testamenti maschili sia anche in quelli femminili, continuando in questo modo a differenziare per consistenza e valore i patrimoni di donne e uomini.¹⁸ E indubbiamente la lunga permanenza dell’istituto dell’autorizzazione maritale per le attività patrimoniali delle donne sposate non ha contribuito – come è stato giustamente scritto¹⁹ – a una concezione più egualitaria dei diritti di proprietà.

Ma proprio per questo è interessante osservare che cosa cambia quando il diritto ad amministrare le ricchezze diventa totalmente egualitario, quando cioè a partire dal 1919 anche le mogli possono sovrintendere ai propri beni senza tutela e senza un consenso maschile.

¹⁶ Codice Civile 1865, artt. 753, 805, 812.

¹⁷ Al coniuge verrà riservato, sempre in usufrutto e in presenza di un solo figlio, non più solo il quarto della legittima (come era previsto nel Codice del 1865), ma il terzo. E in assenza di figli i due terzi della quota legittima. Vedi artt. 540 e 542 del Codice civile del 1942.

¹⁸ Cfr. Macry, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ Ute Gerhard, “Grenzziehungen und Ueberschreitungen. Die Rechte der Frauen auf dem Weg in die politische Oeffentlichkeit”, in Ute Gerhard (Hrg), *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Fruenen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Muenchen, C. H. Beck, 1997.

Una prima analisi quantitativa dei testamenti novecenteschi suggerisce che sia gli uomini sia le donne seguono ormai logiche successorie più egualitarie rispetto al secolo precedente nei confronti di tutti gli eredi e che sono molto più numerosi ormai i mariti che decidono di lasciare alla moglie una quota ereditaria maggiore di quella imposta dalle nuove leggi. Sono oltre la metà – nel mio campione – gli uomini sposati che decidono che le proprie mogli godano di quote ereditarie più ampie di quelle puramente legali.

Ma è necessario analizzare tutte le parti di un testamento, osservare i diversi significati attribuiti a ciò che si lascia in eredità e vedere soprattutto attraverso quali condizioni vengono ampliate le quote assegnate alle donne. «Compare C. M. – scrive un notaio di Roma nel 1928 – moglie del signor G. Z. col testamento del marito possidente», che lascia al figlio maschio la disponibile, divide la legittima in parti uguali tra figlie e figlio, e nomina la moglie usufruttuaria di tutto «purché non si rimariti».²⁰ Se la legge obbliga ad assegnare in usufrutto alle mogli un quarto della legittima è evidente che questo testamento contiene un atto di grande liberalità. E tuttavia la condizione di non passare a seconde nozze – spesso ripetuta nei testamenti novecenteschi – rimanda a una vecchia formula molto diffusa nelle disposizioni testamentarie maschili di antico regime. «Se mia moglie passa a seconde nozze – scrive un avvocato morto nel 1935 – io non ho da obiettare; ma mi parrebbe cosa commendevole che, entrando in una nuova famiglia, a condividere la sorte del nuovo coniuge, ella rinunciasse per intero al godimento del reddito di quel capitale che appartiene ai nostri figli dai quali essa si estrania [...] in ogni caso dispongo che passando essa a seconde nozze i diritti di mia moglie verso

²⁰ ANDR, Notaio Urbani, vol. 62.

la mia eredità [...] siano ridotti a quel minimo che il Codice Civile le assegna».²¹

3. *Un patrimonio provvisorio*

Ma le limitazioni rispetto a eventuali magnanimità verso le donne non riguardano principalmente il veto di eventuali secondi matrimoni. I requisiti richiesti nei testamenti maschili per concedere disposizioni più magnanime verso le donne vertono anche su altri principi. «In considerazione che essa vivrà nella comune casa di nostra abitazione» è il precetto imposto da un pensionato commendatore nel 1935 affinché sua moglie abbia diritto a un rendita annua che «insieme alla pensione le daranno modo di vivere dignitosamente».²² In questo caso vengono dettagliatamente descritti i criteri economici con cui deve essere amministrata la parte dei beni a lei generosamente assegnati: quanto deve essere usato per il suo proprio mantenimento e quanto invece deve essere investito per l'educazione dei figli.

Non si tratta di semplici consigli o di preoccupazioni affettuose sull'avvenire di chi resterà ancora in vita, ma piuttosto di un'interpretazione attenta e rigorosa dei compiti e delle responsabilità assegnate per legge a un marito: quello del mantenimento della propria moglie. Alcuni testamenti sono molto espliciti e rigorosi a questo riguardo: «A mia moglie – è scritto in un testamento agli inizi del secolo – secondo le leggi la quota di usufrutto, visto anche che penso che questa quota con la dote basti al sostentamento, secondo il codice civile».²³

²¹ ANDR, Notaio Buttaoni, vol. 9, a. 1935, p. 335.

²² ANDR, Notaio Urbani, vol. 98, n. 6869, a. 1935.

²³ ANDR, Notaio Urbani, vol. 62, a. 1928.

Viene qui sottolineato con molta chiarezza il ruolo assegnato alle sostanze possedute da una moglie, che non deve percepire la propria ricchezza come titolo di proprietà, ma come uso per le necessità della vita.

L'assenza di figli rende spesso ancora più dettagliate le disposizioni testamentarie e più attente alla futura destinazione dei beni. «Dopo la mia morte mia moglie deve godere il frutto delli tre pezzi di terreni con la casa – scrive G.D.M. un vecchio muratore nel 1952 – non deve vendere niente. Siccome noi non possiamo pagare una persona che ci aiuta alle nostre bisogne».²⁴

Anche per questo un lascito ereditario è spesso dichiaratamente limitato a un tempo provvisorio, quello della vita naturale e disposizioni ulteriori ne definiscono la giusta allocazione definitiva. Nomina sua moglie erede 'assoluta' un fotografo che muore nel 1930, ma «questa mia proprietà o tutto quello che mia moglie potrà avere deve essere trasmesso ai due figli di mio fratello e con questo credo di interpretare anche la volontà di mia moglie».²⁵ È evidente che un bene ereditato in questa maniera non diventerà mai un vero diritto di proprietà. E alcune espressioni di gratitudine o di debiti di riconoscenza, molto comuni nei testamenti maschili, riducono ulteriormente il senso di un diritto vero e proprio delle mogli a diventare proprietarie. «Dichiaro erede universale mia moglie per le assidue e affettuosissime cure usatemi durante la lunga e grave mia malattia – scrive un senatore del Regno nei primi anni del secolo – ed in segno di viva riconoscenza lascio ad essa tutti i miei diritti ipotecari».²⁶

²⁴ ANDR, Notaio Urbani, a. 1952.

²⁵ ANDR, Notaio Buttaoni, a. 1930, p. 195.

²⁶ ANDR, Notaio Urbani, a. 1910, p. 440.

Ma sono soprattutto le spartizioni successorie verso figli e figlie a chiarire ancora meglio tutta la logica con cui viene trasmessa una ricchezza. Oltre la metà dei testamenti maschili includono nella quota disponibile solo i figli maschi. «Voglio che all'unico mio maschio Luigi spetti la parte disponibile del mio patrimonio – scrive nel 1929 un padre di 65 anni – cioè la metà. Dell'altra metà si facciano quattro parti uguali da segnarsi ciascuna alle mie figlie e figlio».²⁷ E nel 1954 ritroviamo lo stesso meccanismo distributivo nelle ultime volontà di un imprenditore, che assegna tutta la quota legittima ai suoi dieci figli, compresi i quattro maschi tra i quali aveva però diviso anche la disponibile. Spesso si tenta di giustificare una divisione ineguale, e un avvocato che scrive con tanta meticolosità il suo testamento stenta a spiegare alle figlie le ragioni della preferenza verso il loro fratello. «Unica, vera e sensibile preferenza, è il villino lasciato al solo Alberto [...] di sua natura indivisibile salvo a volerlo svalutare» è la giustificazione di questo padre, che alla fine però confessa apertamente: «Alberto è l'unico maschio e l'erede del nome».²⁸

Ma saranno le motivazioni minuziose incluse nel testamento di un ricco barbiere alla metà del Novecento a darci conto delle ragioni del permanere della disuguaglianza nell'assegnazione dei patrimoni. «Alla figlia Alfonsina ho già provveduto – scrive questo artigiano nel 1953 – [...] rimangono gli altri cinque. I tre maschi seguendo le mie orme di onestà e lavoro potranno vivere senza soverchie preoccupazioni ed esercitare la mia arte che attualmente si svolge in due botteghe [...]. La mia preoccupazione si restringe alle mie due figlie. Che ora a mio carico sarebbero

²⁷ ANDR, Notaio Urbani, 5 novembre 1929, p. 63.

²⁸ Vedi nota n. 21.

alla mia morte a trovarsi senza sostegno. I miei figli dovranno solidalmente provvedere alle loro sorelle di vitto vestiario e alloggio ripartendo i proventi del negozio con i due quinti dei proventi stessi. Altrimenti imputabile nella loro quota tutto quanto ebbero di vitto». E in un allegato viene precisata ancora meglio tutta la contabilità. «Riassumendo: Alfonsina nulla. I due negozi ai figli maschi con l'obbligo di dividerne i proventi mese per mese con le loro sorelle nubili. Ovvero a richiesta fornire [...] quanto necessario per la vita. Ma se qualcuna si sposasse, deve essere disinteressata con una annualità del quinto dei proventi dei due negozi». Saranno dunque i futuri mariti i veri garanti della vita di queste donne che per ora dal padre avranno come eredità personale «tutti i mobili della casa».²⁹

4. La divisione degli oggetti

Sono le stesse preoccupazioni a caratterizzare anche i testamenti femminili novecenteschi nei quali appaiono però soluzioni ancora più radicali.

Le donne che si recano dal notaio per consegnare le ultime volontà sono ormai molto numerose nel Novecento: il 43% rispetto ai maschi, un numero molto cospicuo paragonato sia ai testamenti settecenteschi, sia ancora a quelli ottocenteschi

²⁹ ANDR, Notaio Urbani, vol. 178, f. 19. Mi sembra importante osservare che le logiche con cui vengono divisi i beni e ne viene consigliata l'utilizzazione non dipendono da un giudizio sulla capacità imprenditoriale delle donne, che anzi spesso vengono elogiate per la loro dedizione e intelligenza sul lavoro. «E per la verità ripeto a tutti – scrive B. N., un negoziante, subito dopo aver deciso di dividere la sua parte disponibile solo tra i figli maschi – che lo sviluppo che ha preso in questi ultimi anni il negozio di oggetti sacri si debba a Cecilia la quale oltre la sua non comune capacità se ne occupa con grande interesse con assiduo instancabile lavoro». Notaio Urbani, a. 1930, p. 1066.

presenti negli archivi notarili.³⁰ E alcune parti delle loro scritture testamentarie si differenziano nettamente dagli atti notarili maschili. Nessuna donna del campione da me raccolto aggiunge alle sue ultime volontà sentimenti particolari riguardanti debiti di riconoscenza o di gratitudine per aiuti ricevuti dal proprio consorte nel passato. «Tutti i beni ereditati [...] dai miei genitori o acquistati per mia industria – scrive una vedova nel 1953 – siano divisi in parti uguali tra i miei cinque figli [...] a sorte [...] e anche il mio denaro [...] e se dovessi a lungo essere malata allora tutti i figli ci penseranno».³¹ Cura e assistenza fanno parte di uno scambio per il futuro piuttosto che di un debito da pagare per il tempo della vita precedente.³² E nemmeno vengono imposte condizioni sulla vita futura dei mariti. «Se io dovessi morire presto – scrive una giovane signora ai primi del Novecento – e il mio amato Alfredo trovasse una compagna che potesse veramente amarlo e renderlo felice passi pure a seconde nozze senza paura di offendere la mia memoria».³³

Ma ciò che caratterizza i testamenti femminili, e soprattutto quelli delle donne sposate, è una logica di disugua-

³⁰ Sono circa il 23% rispetto ai maschi le donne che sottoscrivono un testamento negli ultimi decenni del Settecento a Roma. Vedi A. Arru, “Donare non è perdere”, cit., p. 380.

³¹ ANDR, Notaio Urbani, a. 1953, vol. 180, p. 357.

³² Uno scambio come garanzia per il futuro, piuttosto che come riconoscenza per cure o assistenza ricevute in passato, è tipico di altri atti di liberalità sottoscritti dalle donne. Gli atti di donazione *inter vivos* rogati durante il Settecento, a esempio, hanno la stessa caratteristica. E cioè mentre gli uomini tendenzialmente donano per gratitudine verso un passato di aiuti e assistenza, le donne invece donano per un futuro di alimenti ed eventuale assistenza. Vedi A. Arru, “Donare non è perdere”, cit., p. 367.

³³ ANDR, Notaio Urbani, a. 1913, vol. 62.

gianza più radicale e coerente rispetto a quella dei maschi. Sono infatti meno di un terzo (e dunque una percentuale molto inferiore in relazione a quella degli uomini sposati) le mogli che assegnano al proprio marito quote di beni più ampie di quelle previste dalle norme e in quasi tutte le scritture testamentarie femminili vi è una scelta netta a favore dei figli maschi. A loro viene trasmessa principalmente tutta la quota disponibile (quasi la metà delle donne sceglie questa strada) o in ogni caso viene destinata una parte maggiore dell'intero asse ereditario dopo aver rispettato naturalmente le quote legittime. «Nomino i miei due figli [...] eredi universali – scrive una vedova a metà del Novecento – pregando di completare in denaro quanto a Giovanna può spettare della mia eredità tenuto conto del corredo fornitole».³⁴

Ma sarà il testamento scritto da una signora nel 1938 «nella sua camera nuziale» a rendere esplicite le ragioni di una trasmissione ereditaria diseguale. «Lascio a mia figlia del mio disponibile tutti gli oggetti mobili e l'usufrutto della mia casa precedentemente legata a mio figlio, ma vita natural durante e a condizione che dovendosi unire in matrimonio legalmente tale diritto cesserà dal giorno delle nozze».³⁵

Vengono così riaffermati esplicitamente anche dalle madri, come dai padri, i ruoli stabiliti dalle norme del diritto di famiglia per gli uomini e per le donne, differenziandone le ricchezze. Se le leggi prevedono che siano i mariti a mantenere e garantire le mogli allora è necessario accettare un'idea differente del concetto di proprietà e trasmettere la maggior parte dei beni a chi, ancora nel Novecento, ha maggio-

³⁴ ANDR, Notaio Urbani, a. 1948, vol. 185, p. 137.

³⁵ ANDR, Notaio Fusco, a. 1938, vol. 9935, f. 333.

ri responsabilità e doveri. Le raccomandazioni sul valore dei beni e sul loro uso nel futuro vengono rivolte infatti principalmente ai figli maschi, a meno che un patrimonio non venga consegnato a figlie uniche senza fratelli.³⁶

Ma nei testamenti novecenteschi appaiono alcune innovazioni che rendono questa fonte particolarmente importante per capire le fratture del secolo appena trascorso. Si tratta di cambiamenti che non riguardano la divisione della proprietà in senso stretto, anche se hanno a che fare ugualmente con le distinzioni tra eredi e con la costruzione di gerarchie.

Se le leggi limitano ormai le scelte di chi testa (nonostante la presenza della disponibile renda ancora possibili sperequazioni tra gli eredi), allora si cercano altri strumenti per ristabilire la propria scala delle preferenze. Non è certo un caso che durante il Novecento acquisti sempre più spazio la divisione degli oggetti personali spesso privi di valore economico, ma evidentemente ricchi di altri significati.

«Con atto di donazione [...] ho diviso tutto tra i miei adorati Domenico e Giuseppina – scrive E.R., una vedova a metà del Novecento – mi resta solo qualche mobile, qualche quadro, qualche altro gioiello e un po' di argenteria che spero ancora io stessa di poter distribuire a mio piacimento durante la mia vita».³⁷

Gli oggetti rappresentano certamente uno spazio sottratto alla volontà delle norme e offrono la possibilità di controllare l'equilibrio degli affetti e di stabilirne le differenze.

³⁶ Una vedova nel 1935 raccomanda alla sua unica figlia che la proprietà sia conservata «come sacro deposito, comprendendone tutta la responsabilità». ADNR, Notaio Buttaoni, vol. 9, a. 1935.

³⁷ ANDR, Notaio Urbani, 1951, vol. 169, p. 244.

«A mio figlio la radio Telefunken»,³⁸ scrive un commerciante dopo aver diviso equamente tutto il patrimonio tra il figlio e la figlia, ma tentando evidentemente di ristabilire con un regalo una forma di gerarchia tra gli eredi. E nel testamento di una pittrice nubile morta nel 1952 la distribuzione di gioielli, quadri e libri occupa quasi l'intera scrittura di un documento lungo circa 70 pagine. Ogni gioiello lasciato ai parenti e alle amiche viene accompagnato da un disegno meticoloso che deve evidentemente contribuire a evitare errori di assegnazione, ma anche a sottolineare il senso delle scelte.³⁹

Anche negli atti testamentari di antico regime la parte dedicata ai legati occupava uno spazio importante e seguiva una logica attenta alle differenze e alle graduatorie.⁴⁰ Ma negli atti di ultima volontà scritti durante il Novecento la distribuzione di mobili, di preziosi e libri contiene un significato più complesso, il tentativo cioè di inserire un contrappeso alle imposizioni delle leggi, un correttivo alle norme, una ricerca di spazio per se stessi. «Tutto in parti uguali ai figli, a mia moglie l'arredamento, ma esclusa l'argenteria»⁴¹ scrive un signore, dopo avere assegnato la quota esatta imposta dalle norme per il coniuge. E in un testamento in cui una madre intende privilegiare il figlio maschio attraverso la disponibile, rispettando naturalmente la legittima per le figlie, vengono tuttavia sottratti alla divisione «libri statuette e argenteria che intendo donare per mio ricordo».⁴²

³⁸ ANDR, Notaio Urbani, a. 1953, vol. 181, p. 21.

³⁹ ANDR, Notaio Urbani, 29 novembre 1952.

⁴⁰ Cfr. Visceglia, *op. cit.*

⁴¹ ANDR, Notaio Urbani, a. 1953, vol. 182, p. 241.

⁴² ANDR, Notaio Urbani, a. 1929, p. 511.

5. *Il testamento di Maria*

Sappiamo come anche nella rete di relazioni costruita da Maria Stella fossero importanti i piccoli doni distribuiti tra le amiche, spesso scelti con attenzione e assegnati con intenzione, come è stato bene osservato.⁴³ Un modo per indicare preferenze, per garantire un ricordo. E tuttavia nel suo caso la vera costruzione del legame tra presente e futuro non passa attraverso gli oggetti.

Maria Stella non ha lasciato nessun testamento ufficiale. Ma le trasformazioni subite dalle scritture testamentarie durante il Novecento ci suggeriscono di individuare anche in altre direzioni e in altri strumenti l'espressione delle ultime volontà.

«Vorrei vivere sempre con te, vedere i tuoi figli, i frutti del tuo lavoro, dei tuoi sogni» scriveva più o meno così Maria Stella alla figlia pochi giorni prima di morire, in una lettera che fa però parte di un lascito più complesso, visto che è stata scritta assieme ad altri due messaggi rivolti al figlio e al marito.⁴⁴

Siamo evidentemente di fronte a una forma di testamento. Le lettere dirette a figli, figlie, a parenti, ad amiche e amici acquistano uno spazio importante negli atti testamentari novecenteschi e a volte li sostituiscono, mutandone così la struttura tradizionale. «Caro Paolo – scrive un medico a un suo nipote in un biglietto consegnato al notaio – tu mi dai sicurezza che saprai sormontare qualunque opposizione o modificazione di quanto ho testato se questa avvenisse».⁴⁵

⁴³ Vedi Cristina Vallini, "Maria", in Maria Stella, *Accompagnarti*, cit., p. 62.

⁴⁴ Ringrazio moltissimo la famiglia di Maria Stella per avermi permesso la lettura delle lettere, che non cito testualmente.

⁴⁵ ANDR, Notaio Urbani, 1 giugno 1953, p. 217.

E nel lungo documento olografo della pittrice troviamo molte lettere rivolte ad amici o allo stesso notaio in cui vengono precisati desideri o espresse riconoscenze. «Perle scaramazze assegnate ad Assunta perché fatto tanto tanto» scrive questa donna poco prima di morire, in un ultimo biglietto quasi illeggibile.⁴⁶ I messaggi riguardano in questi casi le preoccupazioni circa la corretta destinazione dei beni o dei doni e conferiscono un carattere più informale a un atto notarile.

Ma nel caso delle tre lettere di Maria Stella non si parla di oggetti. Il legame col futuro viene qui ipotecato attraverso uno strumento totalmente differente. «Nel tuo lavoro, nei tuoi successi io ci sarò sempre», scrive al figlio, ribadendo la garanzia della propria presenza e intrecciando in questa maniera tempi e spazi. «Si sarebbe potuto festeggiare insieme l'onomastico, ma lo si farà nel futuro», promette nella lettera rivolta al marito, riaffermando la continuazione di un presente.

Nonostante il possesso di una ricca e colta collezione di oggetti, Maria Stella sceglie una strada totalmente alternativa per garantire una trasmissione ereditaria e afferma una concezione della proprietà radicalmente capovolta. Le relazioni con chi resta nella vita vengono garantite senza uno strumento di ricordo, senza un oggetto, un semioforo che indichi il collegamento tra i tempi e i mondi diversi.⁴⁷ Emerge molto chiaro un concetto differente di legame e anche un'interpretazione diversa del tempo. Un avvenire costruito su una promessa significa infatti che si possiede un passato così forte che da solo può ipotecare un futuro.

Il vero futuro di chi muore.

⁴⁶ Vedi nota n. 39.

⁴⁷ Krzysztof Pomian, "Collezione", in *Enciclopedia Einaudi*, III, Torino, Einaudi, 1978, pp. 330-364.

Benedetta Bini

Elizabeth Bowen, molto tempo fa

Un ringraziamento e un omaggio, per cominciare.

Il ringraziamento va a Simonetta de Filippis, per la generosità e l'intelligenza che ha messo nel pensare e organizzare questa giornata in ricordo della nostra straordinaria amica.

L'omaggio va a Napoli: questa città, approdo di Maria in anni difficili, moltissimo tempo prima mi aveva lasciato addosso un segno molto forte, indelebile. Ho avuto la fortuna di vivere qui negli anni del ginnasio e del liceo, provenendo da tutt'altro scenario, una famiglia toscana da generazioni. L'impatto fortissimo si trasformò in un rito di passaggio faticoso ma felice, sufficiente a fare sì che io mi considerassi, da quel momento in poi, figlia adottiva di Napoli e che sentissi nei confronti di essa un debito di gratitudine per avermi – molto semplicemente – insegnato a vivere e a guardare il mondo con occhi diversi. Questa città è stata un altro raccordo prezioso e sorprendente nel dialogo fra me e Maria. Innumerevoli volte, nel corso degli anni, capitava che mi parlasse del senso di sorpresa nella scoperta di questa città antica e speciale, osservata con quello spirito curioso e generoso che le apparteneva così tanto. Quanto profondo e mai banale sia stato il suo sguardo sulla cultura e la civiltà di Napoli ci viene oggi rivelato nelle pagine finali del piccolo volume postumo *Accompagnarti*.

Sarebbe stato bello se avesse potuto scrivere ancora di questo suo apprendistato.

Quel certo modo di raccontarmi le sue avventure in un territorio sconosciuto risuonava in me come qualcosa di già noto, mi diceva di un complicato itinerario intellettuale e sentimentale – quello dell'approccio a Napoli – che ripercorrevi grazie ai suoi occhi, mi rivelavano insomma una linea di pensiero che correva parallela alla mia, resa più intensa da quella 'convergenza degli sguardi' profondissima e 'familiare', ereditata dalla generazione precedente (sua madre e mio padre erano cugini, e cresciuti insieme in anni felici e difficili) e capace di segnare in modo molto particolare, sotto traccia, la nostra amicizia.

Napoli dunque, e idealmente al suo centro questa Università che le ha dato così tanto e che lei ha ricambiato con uguale generosità. Nonostante la malattia, che centuplicava la fatica del pendolare, gli anni di Napoli hanno visto esplodere la straordinaria intelligenza critica di Maria, ne hanno affinato la curiosità, moltiplicato gli interessi e la voglia – forse proprio la necessità – di lasciare un segno. Più che testimone, l'Oriente è stato il catalizzatore di questa 'energia' – parola chiave, mi sono sempre detta, per comprendere la nostra amica e il segreto della sua forza. Di tutto ciò Maria è sempre stata consapevole, continuando a nutrire, dopo il suo ritorno a Roma, una grandissima nostalgia di questa università e del mondo di affetti, progetti, sinergie che si era lasciata alle spalle: del piacere di lavorare insieme che è un dono sempre più raro, se non definitivamente perduto, nel nostro mondo accademico.

Vorrei che lo sapeste bene, il debito fortissimo che Maria ha sempre sentito per voi di Napoli. Moltissimo ha ricevuto, moltissimo ha dato.

E vorrei ora tornare indietro di parecchi anni, e fermarmi sul momento in cui l'amicizia con Maria diventò anche un momento di collaborazione critica. Era il 1984-85. Tengo molto al ricordo di quel periodo e lo consegno a queste pagine perché mi sembra un momento importante della biografia intellettuale di Maria Stella. Accadde che entrambe, per vie del tutto autonome e con la dote di cui ci vantavamo spesso insieme, e cioè 'il fiuto', ovvero la necessità di rivedere a modo nostro il canone e di riflettere sulla marginalità o banalizzazione di alcune figure letterarie, scoprimmo i racconti e i romanzi di Elizabeth Bowen. Avevamo già cominciato a lavorare – scrivendo lei su Henry Green ed io su Ivy Compton-Burnett – intorno a un certo filone della narrativa novecentesca: il percorso di indagine comune era chiaro e si rendeva sempre più evidente nel corso delle nostre lunghe conversazioni. Bowen era stata dimenticata e sopravviveva alquanto polverosamente, come spesso nel sistema letterario inglese, sugli scaffali delle biblioteche e nella menzione distratta, concentrata in poche righe, delle storie letterarie. In Italia, con l'eccezione di un illuminante articolo di Giorgio Melchiori del 1955 e di un paio di contributi di Sonia Bertolotti, era passata del tutto inosservata. Maria ed io avevamo, indipendentemente l'una dall'altra, cominciato a leggerla, rimanendo incantate da quella sua scrittura inconfondibile e capace di trasformarsi acquistando spessore e astrattezza al tempo stesso; dal suo aver attraversato, e aver contribuito a definire, almeno tre momenti cruciali del Novecento letterario, intellettuale e sociale; dal suo essere stata protagonista di una complessa stagione post-woolfiana, e tanto ancora. Molti dei problemi della narrativa novecentesca, che in quel momento prendevano forma nella figura di Elizabeth Bowen, stanno all'origine di quella analisi della raffigurazione del femminile

che negli anni successivi impegnò tanto l'energia, la curiosità e la ricerca di Maria. Ripensando più tardi a quel nostro primo lavoro comune mi sono detta che quella scrittrice in penombra era, agli occhi di Maria Stella, una sorta di paradigma lungo cui si andavano declinando tanti percorsi critici che l'avrebbero impegnata negli anni a venire: la necessità di una revisione del canone per la narrativa degli anni Venti-Quaranta; la doppia identità anglo-irlandese; «le funzioni e disfunzioni dell'immaginario», come lei le definiva; la attenzione costante ai registri stilistici; il grande interesse nei confronti della *short story*, forma preziosa e contaminata, luogo di sperimentazioni tematiche e formali su cui avevamo dialogato a lungo insieme nel corso degli anni. Molto tempo dopo fu anche per questo che dedicai a Maria una mia piccola introduzione a un racconto di Elizabeth Gaskell, 'invadendo' il territorio entro cui ci aveva guidato tempo prima Marisa Sestito. L'avevo letto, quel racconto, con gli occhi di Maria, già malatissima.

Ci mettemmo al lavoro. Avevamo voglia di guardarla con più attenzione, questa Bowen, e attraverso la sua scrittura provare a ripercorrere un tragitto complesso, capace di segnare almeno tre decenni di intensa sperimentazione e rielaborazione tematica e formale, nel contesto di un sistema culturale e intellettuale inglese in continua trasformazione.

Fu un lavoro felice. Eravamo spesso insieme, preparandoci con molto impegno al concorso di associato. La mia vita era molto più disordinata e centrifuga della sua e così finiva che ero io ad andare a Via Montezebio. Lo facevo volentieri, sedotta da quell'ordine rigoroso e felice, dalla serenità – di nuovo rigorosa – che Maria metteva in tutte le cose. Tornava da scuola una piccolissima e imbronciata Anna, tornava Matteo. Ogni tanto compariva Mila: vigile, severa,

affettuosa. La sera arrivava Marcello e questo significava fine del lavoro: una sigaretta, un bicchiere di vino.

Fu un periodo felice. E così sempre Maria lo ricordava. Trovammo – a dire il vero fu Maria che lo trovò – un editore anzi una editrice che decise di scommettere su questa avventura: dopo aver selezionato insieme i racconti, impresa non facile vista la gamma molto ampia di temi, modalità di scrittura, forma narrativa, ci spartimmo i compiti. I titoli che demmo alle due sezioni in cui fu divisa la raccolta sono già indicativi di come ci stessimo muovendo su un terreno comune di indagine, e anche con strumenti molto simili: “Ritratti in un interno” fu il titolo che detti alla mia introduzione; “Territorio di guerra” fu la sua scelta. Da queste sue pagine vorrei riportare qui un frammento che bene illumina il procedimento critico di Maria e il suo stile di scrittura:

Se la short story era stata da lei definita di volta in volta, rispetto al romanzo come «acuta pressante impressione», come «crisi», come «flash», come «domanda posta», come «possessione ad opera di un'unica scena, episodio o volto isolato», il suo potenziale suggestivo e irrazionale – ora drammatico («a trance-like spectacle») ora poetico («the amazement of poetry»), sempre comunque disgregativo di ogni narrazione lineare e «a combustione lenta» – sarà come evidenziato dall'esser posto contro questo fondale di guerra. La serie di choc, catastrofi, crolli e piccole guerre personali che ognuno di questi racconti registra diventa così, più che *contenuto riflesso* dal reale all'immaginario, *forma che riflette* su se stessa: sui propri tratti costitutivi come sui propri vuoti destrutturanti, sulle proprie capacità etico-connettive (il forsteriano «only connect») come sulla propria frammentazione. È, quello della Bowen, un racconto che sempre più – fino ai limiti di quel *silenzio* che sapientemente incorpora in sé come *resistenza* dell'illusione e non come mistica evasione – *dice* la crisi

contemporanea del raccontare. (E per quanti autori – da V. Woolf a D. Thomas a J. Cary – questi saranno gli anni dell'impossibilità del dire, del ripiegamento nella dimensione autobiografica, nella lontana memoria personale?). Affrontando di petto la *superficie* della guerra, descrivendola con la sua complessa arte di «visual writer» fino a farne un *paesaggio con figure* ricco di echi pittorici e grafici contemporanei, la Bowen compie in realtà un'indagine radicale nel *profondo* della propria scrittura, definendone l'atto stesso come domanda inquietante sulla *funzione-disfunzione* dell'immaginario in un sociale devastato.¹

Questo nucleo originario di riflessioni proseguì poi nel lavoro successivo su Elizabeth Bowen dedicato da Maria a *The House in Paris*, romanzo del 1935 che chiude la prima e importante fase della ricerca narrativa di questa scrittrice. Nella sua prefazione Maria metteva in luce un percorso singolare, che partendo dalla riscrittura del *Voyage Out* woolfiano arrivava altrove, allontanandosi dal modello originario «per percorrere non già le strade dell'approfondimento psicologico, dello scavo nel flusso della coscienza [...] quanto piuttosto per imboccare i più esterni, realistici intrecci di un “tema internazionale” alla Henry James», e poi vedeva con molta chiarezza come Bowen rielaborasse entrambe queste ombre necessarie e ingombranti:

Ma la lucida memoria di entrambe quelle scritture moderniste in Elizabeth Bowen si fa subito, consapevolmente, distanza, abbassamento: come era già avvenuto per le prime short stories nel drammatico confronto con quelle, contempora-

¹ Maria Stella, “Territorio di guerra”, in Elizabeth Bowen, *È morta Mabelle* (a cura di Benedetta Bini e Maria Stella), Verona, Essedue edizioni, 1986, pp. 107-108.

nee, di Katherine Mansfield («e ora diranno che ho copiato da lei»), la scrittrice percepisce, paventa e infine, coraggiosamente, affronta il proprio destino di tardiva comparsa sulla scena del romanzo novecentesco. Spezzato ogni fluire del tempo, perduta ogni centralità della coscienza a se stessa, le profondità psicologiche sono, per Bowen, tutte alla superficie, graffite sulla pelle dei personaggi, sui loro comportamenti esterni, sullo smalto stilizzato e crudele dello scambio di battute.²

Elizabeth Bowen continuò a essere un punto di riferimento importante per Maria, che in seguito offrì al lettore italiano, con la consueta finezza, la sua analisi di un romanzo difficile e ambizioso come *A World of Love*, espressione del complicato intreccio di invenzioni e revisioni dei modelli narrativi tipici di quegli anni Cinquanta inglesi che ci avevano sempre affascinato. Ma la crucialità dell'origine irlandese di questa scrittrice non fu mai dimenticata da Maria. In uno dei suoi ultimi saggi fu proprio questa caratteristica a diventare oggetto autonomo di esplorazione, in cui il significato della appartenenza a due culture e due isole rivelava «la profonda integrazione tra i vari livelli di figurazione spaziale – storica, retorica e psicologica – maturata nella sua travagliata prospettiva di anglo-irlandese».³

Fu la tenacia, e ancora una volta, l'«energia» di Maria a voler ripensare una serie di temi, figure, prospettive storiche che hanno rappresentato il suo ultimo progetto:

² Maria Stella, «Prefazione», in Elizabeth Bowen, *La casa a Parigi* (a cura di Maria Stella), Verona, Essedue, 1991, pp. 8-9.

³ Maria Stella, «Isole: spazi della narrativa in Elizabeth Bowen», in *irContinente Irlanda. Storie e scritture contemporanee* (a cura di Carla De Petris e Maria Stella), Roma, Carocci, 2002, p. 251.

quel convegno sulle *Ex-centric Ladies* cui Maria Stella teneva moltissimo e in cui aveva coinvolto Carla De Petris e me stessa. Sarebbe stato il suo omaggio alla Facoltà di Lettere e al Dipartimento di Anglistica dove tornava dopo gli anni faticosi ma felici di Napoli: un modo di ripercorrere, ampliare, arricchire una traiettoria la cui origine era stata proprio, molti anni prima, quel lavoro seminale su Elizabeth Bowen.⁴

Nello sgomento e nel dolore seguiti alla sua scomparsa nessuno ha voluto o potuto raccogliere questa indicazione preziosa.

Riferimenti

- Elizabeth Bowen, *È morta Mabelle*, a cura di Benedetta Bini e Maria Stella, Verona, Essedue edizioni, 1986.
- Elizabeth Bowen, *La casa a Parigi*, a cura di Maria Stella, Verona, Essedue edizioni, 1991.
- Elizabeth Bowen, *Un mondo d'amore*, a cura di Maria Stella, Milano, La Tartaruga, 1994.
- Maria Stella, "Isole: spazi della narrativa in Elizabeth Bowen", in *Continente Irlanda. Storie e scritture contemporanee*, a cura di Carla De Petris e Maria Stella, Roma, Carocci, 2002.
- Giorgio Melchiori, "Elizabeth Bowen", *Spettatore Italiano*, VIII, 5 maggio 1955.
- Sonia Bertolotti, "Elizabeth Bowen", *Letteratura Inglese - I contemporanei*, a cura di Vito Amoroso e Francesco Binni, Roma, Lucarini, 1977.

⁴ La proposta di Maria Stella è riportata nel "ricordo" di Carla De Petris (vedi sopra, pp. 55-56).

Sonia Bertolotti, "Studi su Elizabeth Bowen", *Cultura*, 15-1, 1977.
Benedetta Bini, "Il gatto sulle ginocchia", introduzione a Elizabeth
Gaskell, *Il castello di Crowley*, Palermo, Sellerio, 2002.

Maria Teresa Chialant

**La biblioteca e la brughiera:
Maria Stella legge le sorelle Brontë**

A small breakfast-room adjoined the drawing-room. I slipped in there. It contained a bookcase; I soon possessed myself of a volume, taking care that it should be one stored with pictures. I mounted into the window-seat; gathering up my feet, I sat cross-legged, like a Turk; and, having drawn the red moreen curtain nearly close, I was shrouded in double retirement.¹

Wuthering Heights is the name of Mr Heathcliff's dwelling. 'Wuthering' being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there at all times, indeed: one may guess the power of the north wind, blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of

¹ Charlotte Brontë, *Jane Eyre. An Autobiography*, London, Oxford University Press, 1961, pp. 1-2: «Il salotto comunicava con una piccola stanza da pranzo, e io vi sgattaiolai dentro. C'era là una libreria. Subito mi impossessai di un volume, avendo cura di sceglierlo illustrato. Mi arrampicai sul sedile ricavato nel vano della finestra e, tirando su i piedi, mi sedetti a gambe incrociate, alla maniera turca; poi, tirata la tenda rossa di damasco fin quasi a chiuderla, mi trovai protetta e isolata come in un doppio rifugio». (La traduzione è mia.)

the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun.²

Maria Stella è stata una lettrice assidua delle celebri sorelle. Attenta alle differenze e alle affinità tra le loro opere, ha condotto una duplice ricerca: da un lato, ha individuato nella figura dell'istitutrice e dell'educatore un elemento narrativo ricorrente, comune alle tre scrittrici; dall'altro, si è accostata ai versi di Emily Brontë esplorando il rapporto fra la sua poesia e la parola poetica in *Wuthering Heights*. Anzi, questo rapporto ha costituito la prima occasione di scrittura critica su queste autrici da parte di Maria Stella: la prima (nel 1993) con l'articolo "Il potere della parola in Emily Brontë", e anche l'ultima (nel 2002) con un contributo al volume *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere*, dal titolo "Emily Brontë: voci dalle *Heights*".

Mi piace pensare che questi due ambiti di indagine – che si possono condensare nelle immagini della biblioteca, come spazio della formazione e dell'istruzione, e della brughiera, quale metafora della creazione poetica – rappresentino anche due aspetti della personalità di Maria Stella: l'interesse per la figura dell'istitutrice afferiva, a mio avviso, alla sua parte razionale, pragmatica e solare; la fascinazione per Emily, poetessa e narratrice, rispondeva, invece, alla

² Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Harmondsworth, Penguin, 1981, p. 46: «'Wuthering Heights' è il nome dell'abitazione di Mr Heathcliff. Quel *wuthering* è un provincialismo espressivo, che descrive il tumulto atmosferico a cui quel luogo è esposto quando vi è la tempesta. Devono avere una ventilazione pura e tonificante lassù, in ogni stagione: si può bene immaginare la forza del vento del nord che soffia sulla cima dall'estrema inclinazione di alcuni abeti nani all'estremità della casa, e da una fila di rovi sparuti i cui rami si stendono tutti verso un'unica direzione, come a elemosinare un raggio di sole». (La traduzione è mia)

sua parte visionaria, inquieta e oscura. “Rigore e passione”, potremmo dire, come recita il sottotitolo della giornata di studio che la ricorda.

Il suo lavoro critico sugli scritti brontiani ha preso le mosse dall'intreccio fra biografia e scrittura; un intreccio da cui altre autrici – Elizabeth Gaskell, Virginia Woolf, May Sinclair, Sylvia Plath – sono partite:

Nelle vite schive e audaci, remissive e proterve, isolate eppure centrali di queste «tre fatali sorelle» precipitano in fulminea catalisi spazio-temporale le contraddizioni sociali, letterarie, psicologiche di un'epoca: i problemi del lavoro e della *authorship* femminile, il conflitto socioculturale tra capitale e provincia, quello familiare tra ortodossia e eterodossia religiosa, le passioni come contenuto visibile e trasgressivo del *novel* vittoriano.

È per questo forse che la loro dimensione di personaggi in cerca d'autore ha prevalso su quella di autrici di testi specifici.³

Alla parziale dimenticanza da parte della critica nei confronti della poesia di Emily – in Italia tradotta da Ginevra Bompiani e studiata da Nadia Fusini⁴ – ha posto rimedio Maria Stella, che nello scritto appena citato si è accostata a lei con la mediazione di un altro poeta molto amato: Ted Hughes. Ciò è avvenuto per due vie: una indiretta, tramite l'opera della moglie di lui, Sylvia Plath, che aveva instaurato un contatto con Emily sia attraverso una riscrittura di *Wuthering Heights* nel racconto “All the Dead Dears” (1956), sia attraverso la sua «riattivazione poetica del più vasto destino

³ Maria Stella, “Il potere della parola in Emily Brontë”, in *Annali-Anglistica*, XXXVI, 1-3, 1993, p. 193.

⁴ Emily Brontë, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1971; Nadia Fusini, *Nomi*, Torino, Feltrinelli, 1986.

sacrificale della poetessa-strega» in una poesia dallo stesso titolo del romanzo di Emily;⁵ l'altra via, diretta, passa per l'interpretazione che lo stesso Hughes dà dell'esperienza biografica e autoriale di Emily in alcune poesie della raccolta *Remains of Elmet* (1979). Stella, sempre interessata alla relazione fra parola poetica e luoghi della memoria, sottolinea come Hughes rilegga Emily partendo dal legame col proprio e comune luogo d'origine, e commenta: «Yorkshire naturale e immaginario, spazio della storia e del mito, che ripetutamente segna corpo, voce e memoria. [...] terra dell'ossimoro e del dualismo – “happy hell”, lo definisce Hughes in apertura di libro, con terminologia memore di Blake e di Emily a un tempo – lo Yorkshire allude alla condizione estrema della *utterance* poetica [...]»⁶

La mediazione di Ted Hughes fornisce l'occasione per un'immersione nell'«altro suono» di Emily Brontë: un'espressione, questa, che Maria Stella mutua dai versi scritti da Emily il 1° maggio 1844 – posti a mo' d'epigrafe all'inizio del suo saggio («Blow west wind, by the lonely mound/ And murmur, summer streams, /There is no need of other sound/ To soothe my Lady's dreams») – che così commenta: «Non è un caso [...] che proprio la riflessione sull'alterità del suono della parola [...] sostanzialmente di sé, dall'interno, le forme della scrittura brontiana; né è un caso che, dall'esterno, altri suoni abbiano continuato nei secoli a levarsi di fronte al solitario tumulto della nostra Signora, commemorandone la memoria.»⁷ In un andirivieni fra le parole del romanzo e quelle della poesia di Emily, stabilendo omologie e richiami fra la struttura prosastica e i versi, Stella individua

⁵ Maria Stella, “Il potere della parola in Emily Brontë”, cit., p. 193.

⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁷ *Ibid.*, p. 191.

una sofisticata tessitura da cui emerge che «il cammino della prosa di Emily nelle sezioni più legate alla visione del singolo personaggio, [è] all'indietro e all'interno, un ritorno all'indistinzione primordiale, dove la parola dell'io non è ancora distinta da quella del tu.»⁸ Una riflessione, questa, che le permette di richiamarsi alle parole di Virginia Woolf: «There's no I in *Wuthering Heights*» [«Non c'è un io in *Cime tempestose*»]. Vengono così lette e interpretate – non soltanto sul piano filologico e stilistico, ma anche in termini metanarrativi – la parola scritta di Lockwood, la parola orale di Nelly Dean, le parole del potere espresse ora da Catherine, ora da Linton, ora dalla stessa Nelly, la cui *actio* e *dictio* sono animate da forti passioni: gelosia, odio, dominio, tradimento, distruzione.

Ancora sull'intreccio fra prosa e poesia, narrazione e visione nell'opera di Emily torna Maria Stella in “«Another clime, another sky»: spazi della poesia in Emily Brontë”, un saggio incluso nel volume *Per una topografia dell'Altrove* (1995). E di *altrove* scrive infatti quando si occupa delle “Cronache di Gondal”, stilate da Emily e Anne: uno spazio tra geografia reale e immaginaria, «a large island in the North Pacific» che prende il nome da un vero stato della penisola indiana. Leggiamo: «Nello spostamento impresso alla nuova terra, l'esotismo orientale viene addomesticato fino a ridursi agli scarnificati elementi del tempestoso paesaggio del nord dell'Inghilterra, e i conflitti di potere – politici, militari e passionali – che hanno luogo nell'isola serbano vivide tracce biografiche e rapporti diretti non solo con le precedenti vicende del 'play' collettivo, ma anche [...] con il nuovo ciclo di Angria, contemporaneamente avviato

⁸ *Ibid.*, p. 200.

da Branwell e Charlotte.»⁹ Nel lavorare sugli spazi della poesia di Emily, Maria Stella dichiara di volere individuare «i momenti di svolta inventiva: allorché qualcosa, nello ‘spot of time’, viene desiderato, voluto [...]»¹⁰ È sempre il linguaggio del desiderio che attira l’attenzione critica della nostra studiosa, alla ricerca di momenti epifanici nel linguaggio poetico ma anche all’interno delle forme della prosa. Ed è la sperimentazione di temi, di stili e di forme, gli incroci di più generi, con echi di Coleridge e di Byron, che lei rintraccia, infatti, nelle “Cronache di Gondal”: l’*altrove* di Gondal non risiede soltanto nella sua dimensione di terra immaginaria ma anche nell’essere «un sistema complesso di relazioni»,¹¹ in cui grande rilevanza ha, secondo Maria Stella, lo «spazio del nome»; i nomi propri – in queste “Cronache” – «anziché facilitare l’attribuzione della voce attestano vividamente, per personaggio e narratore, il carattere mobile e enigmatico dell’identità, il suo continuo slittamento.»¹² Non a caso Emily intitola parte delle sue poesie *Gondal Poems* (1844), quasi a distinguerle dalle altre liriche – le liriche pure o autobiografiche – e a definirne il carattere specifico. Gondal è luogo teatrale, dialogico, polifonico, in cui l’elementare topografia esterna si interseca con quella dell’interiorità. Nella lettura delle liriche di Emily, Maria Stella – con quella sensibilità che le appartiene perché lei stessa poeta (e sono una testimonianza ulteriore della sua

⁹ Maria Stella, “«Another clime, another sky»: spazi della poesia in Emily Brontë”, in *Per una topografia dell’Altrove* (a cura di Maria Teresa Chialant ed Eleonora Rao), Napoli, Liguori, 1995, p. 300. Il “play collettivo” richiamato nella citazione è *The Young Men’s Play*, composto dai giovani Brontë (le tre sorelle e Branwell) attorno a dodici soldatini di legno.

¹⁰ *Ibid.*, p. 302.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

competenza di critico i bellissimi volumi su Ted Hughes e sulla poesia di Thomas Hardy) – individua timbri, accenti, immagini che rendono vivi i paesaggi evocati anche al lettore meno attento. Così, i versi tratti dalla lirica “A Little While, a Little While” (1838), da cui deriva il titolo del suo saggio – “Shall I go there?/or shall I seek *another clime, another sky, /Where tongues familiar music speak/In accents dear to memory?*” [il corsivo è mio] – sollecitano in lei questa riflessione:

Il vero altrove è qui, nella prigione della materia, nel «little while» in cui la poesia si scrive e si legge: «hour of rest», vacanza e canto; ma, al tempo stesso, presenza ineludibile di pena, travaglio e tormento. Qui, sulla superficie di una parola capace di alludere e di eludere, di portare insieme, mentre ne evade, due spazi incompatibili – come accade nei funambolici slittamenti di piani del mito, del sogno, dell’ossessione.¹³

Nel commentare le poesie di Emily, Maria Stella si richiama ad altri poeti e scrittori: Blake, Coleridge, Wallace Stevens. Questo è, infatti, uno dei tratti che ho sempre apprezzato della sua scrittura critica: il non piegare il testo alla teoria – che pure è sottesa alla sua lettura – il non adattarlo al punto di vista dei *maîtres à penser* del momento; piuttosto, interpretare il testo attraverso altri testi creativi, in un discorso che coglie sempre la dimensione intertestuale e intratestuale, o rivolgersi ad altri scrittori nella loro veste di critici.

Vediamo questa strategia in azione in “Emily Brontë: voci dalle *Heights*” (2002), in cui la poetessa-romanziera viene situata in una tradizione tipicamente inglese. Nell’indicare

¹³ *Ibid.*, p. 306.

il paesaggio dello Yorkshire come spazio non soltanto riconoscibile nei suoi tratti essenziali di ‘world without’ ma anche inscindibile dalla parabola umana e poetica di Emily, legato al ‘world within’ della sua *utterance*, Stella rimanda alla «narrazione multipla romantica come si era configurata nella struttura narrativa delle *Lyrical Ballads* e nell’anomalo intreccio di voci dell’unico grande romanzo romantico, il *Frankenstein* di Mary Shelley.»¹⁴ Nel contempo avanza l’ipotesi che la soggettività di identità fittizie del mondo poetico di Emily per certi versi preluda a Robert Browning, con la pluralità delle voci dei suoi *dramatic monologues*. D’altro canto, nel far rivivere le corrispondenze fra la topografia esterna e quella dell’interiorità, Maria Stella si richiama a uno scrittore e critico come E. M. Forster, che nel suo celebre saggio *Aspects of the Novel* intuisce come in *Wuthering Heights* sia la scena naturale a porsi come equivalente di emozioni,¹⁵ e aggiunge:

Non è la descrizione, ma la costruzione in atto a fare della scena locale uno degli elementi poetici più importanti nella scansione di *Wuthering Heights*. Attraverso di essa il romanzo si fa, si rivela nella sua essenza lirica. L’amore per Linton, per Heathcliff, si incarnano, come nel mito classico,

¹⁴ “Emily Brontë: voci dalle *Heights*”, in *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere* (a cura di Lilla Maria Crisafulli e Cecilia Pietropoli), Roma, Carocci Editore, 2002, p. 82.

¹⁵ Forster, che scrive di *Wuthering Heights* nel capitolo intitolato “Prophecy”, definisce Emily una ‘profetessa’ perché quanto ella tace è più importante di quanto dice, e aggiunge che soltanto nella confusione i personaggi di Heathcliff e di Catherine potevano esprimere la loro passione, «till it streamed through the house and over the moors» («fino a che fluiva per la casa e si riversava sulla brughiera»). Forster definisce questo romanzo ‘locale’, come gli spiriti che esso genera: spiriti che si possono incontrare soltanto «fra le campanule e la pietra calcarea del loro paese» (E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold, 1960, pp. 134-135).

nel fogliame degli alberi, nelle “eternal rocks beneath” (WH, p. 122). Nel delirio di Catherine le brughiere, nel dettaglio delle loro cime, della loro flora e fauna, si configurano come spazio del desiderio e della libertà (p. 85). [...] il territorio elementare e arcaico dello Yorkshire, esposto ad ogni istante alla rovina e alla cancellazione ad opera delle forze della storia e della natura, è al tempo stesso luogo di una rivelazione artistica e spirituale (p. 87). [...] non a caso al centro della visione, come materiale familiare del paesaggio dello Yorkshire si pone [...] la perturbante rupe di Penistone Crag, che letteralmente “infesta” l’immaginario locale, rendendo impossibile all’occhio sottrarsi al suo potere.¹⁶

Un punto di originalità nell’analisi dell’opera di Emily proposta da Maria Stella è il suo leggere le parole della poesia attraverso quelle del romanzo, l’assimilare la prosa ai versi, in una sorta di fusione fra linguaggio poetico e linguaggio prosastico. Così si muove fra i “Gondal Poems” e *Wuthering Heights*, sicché i primi illuminano il romanzo e viceversa, come quando richiama l’attenzione sull’uso del gerundio, «struttura grammaticale portante sia del paradiso in movimento di Catherine Linton [...], sia della gioiosa vitalità del ciclo naturale nella lirica *High Waving Heather, 'neath Stormy Blasts Bending*. [...] L’avvitarsi iperbolico della prosa su stessa fa della lingua la sostanza e il mezzo dell’espressione, proprio come nella poesia.»¹⁷ E per rendere appieno il processo creativo di Emily, Maria stessa ricorre a un linguaggio suggestivo col ricorso a immagini e metafore spaziali che situano il commento critico nel vivo della materia esplorata:

¹⁶ Maria Stella, “Emily Brontë: voci dalle *Heights*”, cit., p. 94.

¹⁷ Maria Stella, “«Another clime, another sky»: spazi della poesia in Emily Brontë”, cit., p. 308.

Rispetto al *there* da cui parla la poesia, il romanzo è indubbiamente, per Emily, la forma dello *here*: concentrazione sul principio di realtà, sul proprio spazio regionale, sull'avvento del mondo moderno, su una prosa in cui affiorano le caratteristiche linguistiche e letterarie del periodo in cui il romanzo è ambientato (1777-1802). Ma nel momento in cui transita dentro il romanzo l'istanza poetica – desiderio di «versus», di ritorno – essa scardina, interrompendola e frammentandola, la continuità orizzontale della narrazione volgendo all'indietro, verso le tentazioni del presociale, verso le arcaiche pulsioni del mito e della psiche, il suo caratteristico percorso di *bildung*.¹⁸

All'interno del percorso di *Bildung* in *Wuthering Heights*, Stella indica il tema conduttore del romanzo di Emily – quello dell'istruzione – che «prevede la coltivazione finale, l'addomesticamento di quell'altrove»;¹⁹ un tema individuato, poi, come filo conduttore dei romanzi di tutte e tre le sorelle, e rintracciato nella storia e nella cultura inglese fra il 1839 e il 1850. In quel decennio – leggiamo – «l'istitutrice acquist[a] una capacità catalizzatrice forte all'interno del romanzo, proprio in coincidenza con un momento storico preciso [e] proprio in forza di questa coincidenza tra piano dell'esperienza storica e piano della rielaborazione letteraria [...] i beni dell'istitutrice diventano così rilevanti nel romanzo vittoriano, assumendo valenze metaforiche di tutto rilievo.»²⁰

¹⁸ *Ibid.*, pp. 306-307.

¹⁹ *Ibid.*, p. 309.

²⁰ "I beni dell'istitutrice nel romanzo vittoriano", in *Donne e proprietà. Un'analisi comparata tra scienze storico-sociali, letterarie, linguistiche e figurative* (a cura di AA.VV.), Napoli, Istituto Universitario Orientale/Archivio delle Donne, vol. I, 1996, pp. 172-173.

Nel suo primo intervento in questo ambito di ricerca – “I beni dell’istitutrice nel romanzo vittoriano” (1996) – Maria Stella conduce un’analisi di tipo storico-letterario che, partendo dal particolare rapporto fra letteratura e società configuratosi negli anni Quaranta dell’Ottocento, da un lato contestualizza questa tematica all’interno della cultura vittoriana, dall’altro offre un primo lucido commento dei romanzi *The Professor*, *Wuthering Heights*, *Agnes Grey* e *Jane Eyre*, privilegiando il discorso sull’intreccio e sulla caratterizzazione dei personaggi in un’ottica di genere. In uno degli scritti successivi – “Fortune e sfortune dell’istitutrice nei primi romanzi di Charlotte Brontë” (2001) – viene elaborata ulteriormente una lettura del ‘tipo’ dell’educatore come filtro generale alle altre voci del romanzo. Così, a proposito dei testi di Charlotte, si nota come il professore sia una «figura della problematicità dell’atto narrativo, questione di cui l’autrice è ben consapevole e di cui investirà progressivamente le sue voci narranti femminili.»²¹ È con il personaggio di Jane Eyre, voce femminile cui è affidata la responsabilità della narrazione autobiografica, che Charlotte raggiunge la sua maturità di scrittrice; Jane parla con voce «piena e assertiva».²² Scrive Stella: «La forza con cui la voce narrante asserisce fin da bambina la sua verità, senza arretrare di un passo, l’intelligenza impertinente e smagliante delle sue affermazioni e delle sue risposte, la capacità di intrecciare vividamente, nel corso della scrittura, presente e passato, non sono che alcuni aspetti della

²¹ “Fortune e sfortune dell’istitutrice nei primi romanzi di Charlotte Brontë”, in *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (a cura di Angiolina Arru, Laura Di Michele, Maria Stella), Napoli, Liguori, 2001, p. 279.

²² *Ibid.*, p. 283.

raggiunta maturità, sia del personaggio, sia della forma letteraria che Charlotte utilizza.»²³ In espressioni come «la forza [di asserire la propria] verità», «l'intelligenza imperpertinente e smagliante», «la capacità [...] della scrittura», mi sembra di leggere involontarie descrizioni di aspetti di sé che Maria Stella – o, meglio, la sua parte illuministica – propone come valori del personaggio di Charlotte, da lei forse riconosciuti come propri.

In un precedente saggio – “Nelly, Agnes e il Professore: il teatro dell'istruzione nel romanzo delle sorelle Brontë” (1997) – Stella aveva sviluppato un aspetto nuovo e originale della sua indagine quando notava a proposito dei testi di Charlotte, Emily e Anne che «nelle relazioni tra personaggio-narratore, autore, narratore onnisciente [...] subito si percepisce la forte spinta alla teatralizzazione interna alla loro idea di romanzo.»²⁴ Punto centrale di quell'analisi è il diverso uso che ognuna delle scrittrici fa della figura e della funzione del narratore in relazione al suo essere anche un educatore, un trasmettitore di cultura. Così, nell'indicare «la lezione di Nelly Dean», Maria Stella richiama la scena di *Wuthering Heights* in cui la seconda Catherine istruisce Hareton, passandogli le armi della lettura e della scrittura, altrimenti destinate a rimanere «lettera morta»:

È l'ultima scena dell'istruzione: quella in cui Nelly affida ad una simbolica mediazione femminile tra coltivazione della terra e delle lettere, la cura dell'analfabetismo, la trasformazione dell'incolto in giardino. Scena che ammutolisce Heathcliff, e risulta “fearful”, paurosa, per Lockwood. La lettura comu-

²³ *Ibid.*, pp. 284-285.

²⁴ “Nelly, Agnes e il professore: il teatro dell'istruzione nel romanzo delle sorelle Brontë”, in *Le forme del narrare* (a cura di Marisa Sestito), Udine, Campanotto Editore, 1997, p. 59.

ne e paritaria dello stesso libro – della stessa parola, “contrary” – da parte dei suoi due opposti figli [Catherine e Hareton] è invece per Nelly garanzia di progresso: “I felt so soothed and comforted to watch them”.²⁵

Il nesso fra narrazione e istruzione viene identificato da Stella non soltanto come motivo ricorrente nei romanzi di Charlotte, Emily e Anne, ma anche come filo che unisce testi diversi della tradizione narrativa inglese dell’Otto e Novecento. Mi piace perciò concludere queste riflessioni sulla sua lettura delle sorelle Brontë con due citazioni apposte a mo’ d’epigrafe in uno dei suoi saggi. Sono tratte da due autori da lei molto amati (un altro esempio del suo leggere i testi attraverso altri testi): la prima, è l’*incipit* del romanzo di Anne Brontë, *Agnes Gray*: «Ogni storia vera contiene un insegnamento»; la seconda è un passo dal primo capitolo di *Under Wester Eyes* di Joseph Conrad, che mi sembra fornisca un’osservazione profonda e amara su cui Maria Stella, nel suo triplice ruolo di critico, poeta e docente, deve avere molto riflettuto: «To a teacher of languages there comes a time when the world is but a place of many words...» («Per un insegnante di lingue giunge un momento in cui il mondo non è che un luogo di molte parole...»).

²⁵ *Ibid.*, p. 65. («Mi sentii così placata e consolata nell’osservarli»)

Rosy Colombo

Verso il teatro romantico: 'Intimations of change'

Temo che le mie riflessioni, dal taglio professionale e accademico, seguano un tracciato anomalo in questo clima di ricordi personali e di intense emozioni. Il loro senso è innanzitutto quello di un omaggio alla ricchezza e originalità della scrittura critica di Maria Stella, che – sono convinta – rappresenta un capitolo importante nella storia recente dell'anglistica italiana. Maria non ha fatto in tempo a ricevere il riconoscimento che le spettava come critico letterario e che sapeva di meritare, sia per la varietà degli argomenti da lei trattati, canonici e non, sia per la rottura che il suo punto di vista produceva sempre nel confronto con le letture ufficiali e le interpretazioni consolidate. Lo sguardo di Maria era sempre un altro sguardo, quello del poeta e della donna che vivevano in lei. Perciò le era naturale rispondere alla chiamata di Ted Hughes, di Thomas Hardy, dei romantici, sia con la pulsione a tradurne i versi, sia con la lucida e appassionata urgenza interpretativa.¹

¹ *L'inno e l'enigma: saggio su Ted Hughes*, Roma, Editrice IANUA, 1988; *Momenti di Visione. Identità poetica e forme della poesia in Thomas Hardy: ottanta liriche con testo a fronte*, Milano, FrancoAngeli, 1992. Della poesia romantica, avvicinata attraverso diversi autori, a me pare che l'analisi più estesa, ricca e feconda riguardi l'opera di Wordsworth (cfr. lo stu-

Ma la sua parte femminile tendeva a costruire nell'universo della critica uno spazio ibrido, aperto a figure e a temi 'minori': alle donne naturalmente e all'infanzia (l'intreccio è fortemente indagato nelle pagine dedicate a Emily Brontë);² alla scrittura di viaggio al femminile;³ a culture, come quella irlandese, ferite dall'esperienza della subalternità;⁴ a scrittori e scrittrici idiosincratici segnati dalla pazzia (Mary Lamb).⁵ Un insieme che confluiva in un suo interesse originale per forme espressive brevi, per una prosa per lo più ritenuta di second'ordine come la saggistica, la diaristica e la *short story*, di cui scopriva invece il carattere sperimentale (da Mary Lamb a Elizabeth Bowen, fino al recente, splendido, studio sui racconti di Virginia Woolf).⁶

dio articolato in quattro saggi in *Cultura e educazione*, anno IX, nn. 1-4, 1996-97). Maria è tornata più volte su questi autori a lei cari, come testimonia la bibliografia dei suoi scritti nel presente volume.

² "Il potere della parola in Emily Brontë", in *Annali-Anglistica*, Napoli, XXXVI, 1-3, 1993; "«Another clime, another sky»: spazi della poesia in Emily Brontë", in *Per una topografia dell'Altrove. Spazi altri nell'immaginario letterario e culturale di lingua inglese* (a cura di Maria Teresa Chialant ed Eleonora Rao), Napoli, Liguori, 1995; "Emily Brontë: voci dalle Heights", in *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere* (a cura di Lilla Maria Crisafulli e Cecilia Pietropoli), Roma, Carocci, 2002.

³ *Viaggi di donne* (a cura di Andreina De Clementi e Maria Stella), Napoli, Liguori, 1995.

⁴ *Continente Irlanda: storie e scritture contemporanee* (a cura di Carla De Petris e Maria Stella), Roma, Carocci, 2001.

⁵ Mary Lamb, *La scuola della signora Leicester* (cura e traduzione di Maria Stella, Palermo), Sellerio, 1987.

⁶ "Undiscovered Countries: i taccuini di Dorothy Wordsworth e Katherine Mansfield", in *Viaggi di donne*, cit.; Elizabeth Bowen, *È morta Mabelle* (a cura di Benedetta Bini e Maria Stella), Verona, Essedue Edizioni, 1986 (dei due saggi introduttivi Maria è autrice dell'inquietante "Territorio di guerra"); "Oggetti solidi e romanzi non scritti: Virginia Woolf e il racconto", in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf* (a cura di Oriana Palusci), Torino, Tirrenia Stampatori, 1999.

In questo contesto va collocato l'avvicinamento di Maria al teatro romantico, tema che ho scelto di trattare qui. Un teatro escluso dal grande canone, nonostante recenti tentativi di rivalutazione in ambito femminista e anglosassone;⁷ ancora rifiutato in Italia dai critici che contano, compreso il nostro maestro Agostino Lombardo. Ma anche un teatro di poeti.

L'indagine sul teatro del Romanticismo iniziò alle soglie del 2000, insieme a Isabella Imperiali e a me nell'ambito di una ricerca nazionale (Cofin) coordinata dall'Università di Bologna. Il titolo generale del progetto era "Il teatro romantico inglese (1770-1830): testi, teorie, pratiche sceniche", parallelamente oggetto di studio da parte di una studiosa di spettacolo, Paola Degli Esposti.⁸ Lo spazio che noi ci

⁷ Fra gli altri, gli studi di Catherine B. Burroughs, *Closet Stages: Joanna Baillie and the Theatre Theory of British Romantic Women Writers* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997) e *Women in British Romantic Theatre. Drama, Performance and Society, 1790-1840* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000); quelli di Jeffrey N. Cox, *In the Shadows of Romance: Romantic Tragic Drama in Germany, England and France* (Athens, Ohio, 1987) e *Seven Gothic Dramas, 1789-25* (Athens, Ohio, 1992); e ancora Tracy C. Davis and Ellen Donkin (eds.), *Women and Playwriting in Nineteenth Century Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Michael Harrison, "Closet Drama", *Theatre*, 56, 1993; Judith Pascoe, *Romantic Theatricality: Gender, Poetry and Consciousness in the Romantic Age*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1997; Marjean Purinton, *Romantic Ideology Unmasked. The Mentally Constructed Tyrannies in Dramas of W. Wordsworth, Lord Byron, Percy Shelley and J. Baillie*, Newark, University of Delaware Press, 1994; Alan Richardson, *A Mental Theatre, Poetic Drama and Consciousness in the Romantic Age*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1988; Michael Simpson, *Closet Performances: Political Exhibition and Prohibition in the Dramas of Byron and Shelley*, Stanford, Stanford University Press, 1998; Thomas C. Crochunis, "The Function of the Dramatic Closet at the Present Time", in *Romanticism on the Net* 12, 1998.

⁸ Cfr. Paola Degli Esposti (a cura di), *La scena del Romanticismo inglese (1807-1833)*, Padova, Esedra, 2003, 2 voll.

eravamo ritagliate, come unità di Roma, era quello, tutt'altro che facile e scontato, ma proprio per questo eccitante, del cosiddetto *closet drama* (traducibile forse come "teatro da camera"): un tipo di produzione che, nella sua definizione canonica, tuttora correntemente usata in ambito critico, designa un complesso di testi drammatici assai eterogenei, conosciuti prevalentemente come testi per sola lettura. Una forma, piuttosto che un genere. E un filone non certo nuovo, se si pensa a Seneca e a Milton, ma rilanciato dai romantici in epoca di teatri di largo consumo: e per ragioni estetiche, non più etiche o religiose. Di queste la prima – e forse più importante – era la riproposizione della centralità della parola (e della poesia) nell'azione scenica, generando il pregiudizio dell'antiteatralità, il cliché del dramma 'da leggere' – per definizione irrapresentabile. Il fatto però che alcuni di quei drammi venissero talvolta rappresentati (e anche con successo, come nel caso della tragedia di Coleridge *Remorse*),⁹ faceva questione. Metteva in gioco, innanzitutto, il significato di termini come 'teatralità/drammaticità',¹⁰ 'leggere', e naturalmente anche 'closet': spazio privato, connotato per lo più al femminile; in senso debole rispetto a quello maschile del potere, la biblioteca. Tuttavia proprio nel *closet* lo spazio domestico si presenta carico di ambiguità: il *closet* può essere codificato come erotico, ma anche in senso devozionale, per l'esercizio della confessione e della

⁹ Composto nel 1797 con il titolo di *Osorio*, *Remorse* andò in scena al Drury Lane nel 1813 e arrivò a venti repliche; un evento per una tragedia esterna al canone classico e shakespeariano. Cfr. Jeffrey N. Cox and Michael Gamer (eds.), *The Broadview Anthology of Romantic Drama*, Toronto, The Broadview Press, 2003.

¹⁰ Su questo punto l'O.E.D. cita Margaret Oliphant, 1883: «Sheridan's art, from its very beginning, was theatrical, if we may say the word, rather than dramatic».

preghiera; riservato a un vissuto di emozioni sia solitarie, sia condivise. Il senso del *closet drama* romantico chiamava perciò a uno sforzo di contestualizzazione, di storicizzazione. E anche di selezione, che per noi fu quella di circoscrivere la ricerca agli anni fra la rivoluzione francese e le guerre napoleoniche. Anni di terrore e di guerra, nei quali la rappresentazione dell'identità nazionale britannica si andava spostando da paradigmi settecenteschi di tipo metropolitano e cosmopolita (legati alla circolazione e scambio delle merci) verso la naturalizzazione della cultura britannica come Inglese e Cristiana. Con Shakespeare, il bardo, al centro del canone.

La nostra interrogazione/revisione del canone romantico avveniva sulla scia di un movimento di riscoperta e di studio – già avviato e particolarmente forte negli Stati Uniti – di aspetti finora considerati marginali, del Romanticismo inglese: la poesia delle donne a esempio, che stava portando alla riscoperta di una ricca produzione femminile di testi drammatici (come quelli di Joanna Baillie).¹¹ Testi non esclusivamente femminili però: poiché ad autrici discriminate dalla sfera pubblica per questioni di *gender* si affiancavano autori solitari; isolati per ragioni politiche (William Godwin per fare un nome) ma anche per esplicita presa di distanza dai codici culturali dominanti. Intorno al 1797-98 si concentravano nel *closet drama*, sotto il segno della marginalità, esperimenti nella forma tragica di giovani che si chiamavano William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, Charles Lamb, Joanna Baillie: drammi come *The Borderers*, *Remorse*, *John Woodvil*, *Plays on the Passions*: testi irregolari, comunque atipici rispetto ai prodotti del coevo teatro di

¹¹ Cfr. *supra*, n. 2.

consumo, tuttora poco conosciuti. Maria guardava a Lamb, Isabella a Baillie, io ai padri del Romanticismo, nel momento di autofondarsi come tali.¹² Ci univa l'interesse per una scrittura drammatica che si definiva per differenza anziché per contrasto, e qui le pagine di Maria sulla questione romantica dell'identità dell'io poetico (in Blake, Wordsworth, Shelley, Byron, Keats; ma da lei percepita come radicale in Emily Brontë) ci facevano da guida. E ci incuriosiva il fatto che questi drammi non fossero necessariamente vincolati alla messa in scena: talvolta per espressa intenzione dell'autore («without any view to its exhibition upon the stage» scrive Wordsworth,¹³ un enunciato poi ripreso da Byron a proposito del suo *Manfred*), talvolta per indisponibilità del manager del teatro (*The Borderers* fu respinto quando Wordsworth cambiò idea per ragioni di lucro; John Kemble rifiutò a Lamb il suo *John Woodvil*). Per altri autori, invece, riuscire a incontrare l'audience – una audience sconosciuta e dunque sfuggente – era una questione cruciale: lo era per Coleridge che prese a prestito le convenzioni del (da lui) disprezzatissimo teatro gotico e cambiò persino nome alla sua tragedia *Osorio*, che ebbe un successo strepitoso (più di venti repliche) quando, forse per influenza di Joanna Baillie, fu ribattezzato *Remorse*. La questione era cruciale anche per Joanna Baillie, che per affrontarla si ispirò alla feconda politica culturale dei *dissenters*, mutuando dai dissidenti religiosi alcune efficaci strategie per dar voce alla propria

¹² Cfr. Rosa Maria Colombo, "Closet drama on the stage of Revolution: Language on Trial in *The Borderers*", in *Romantic Theatre and Drama: Theory, Texts, and Stage Practices* (edited by Lilla Maria Crisafulli and Keir Elam), Manchester University Press (in corso di stampa).

¹³ Cfr. *The Borderers* (edited by Robert Osborne), Ithaca and London, Cornell University Press, 1995 (1982), "Introduction", p. 4 («senz'alcuna intenzione di esibirlo sulla scena»).

differenza. (Incidentalmente erano molti i romantici che con Coleridge, Baillie e Lamb provavano interesse, negli anni che qui ci riguardano, per non conformisti radicali come gli unitariani, intellettuali *liberal* che proponevano il valore educativo delle emozioni, coniugando l'impegno sociale e religioso con i piaceri dell'immaginazione).¹⁴

Per quella via andavamo scoprendo che negli anni Novanta del XVIII secolo la drammaturgia del *closet drama* faceva parte di un progetto globale d'avanguardia per la riforma del gusto nazionale, lontana tanto da un'idea di tradizione scenica 'alta', percepita ormai come sclerotizzata, quanto dalle innovazioni scenografiche della drammaturgia popolare tedesca, ampiamente sfruttata dai teatri londinesi (e non solo) di largo consumo, facendo leva sulle 'grossolane emozioni' del gotico o del melodramma. Di questa riforma estetica il *closet drama* si presentava come laboratorio, e lo testimonia l'apparato prefatorio di Baillie ai suoi *Plays on the Passions*,¹⁵ che peraltro precede di due anni la famosa 'Prefazione' di Wordsworth alle *Ballate liriche*. Ma questo lo capimmo dopo mesi di studio e di discussione, di impegno critico: sulla pagina per me e per Maria (ciascuna a suo modo); per Isabella anche sul piano della rappresentazione scenica, firmando la regia di *Scene da De Monfort*, adattamento di una tragedia di Joanna Baillie, da lei stessa curato.¹⁶

¹⁴ L'importanza degli intellettuali della Warrinton Academy, fra cui gli Aitkin, oggi ricordati soprattutto tramite Anna Laetitia Barbauld, è tema affrontato da Isabella Imperiali in "From Darkness to Light: Science and Religion on Joanna Baillie's Stage", in *Women's Romantic Theatre and Drama: History, Agency and Performance* (edited by Lilla Maria Crisafulli and Keir Elam), Ashgate, Aldershot, U.K. (in corso di pubblicazione).

¹⁵ Cfr. Isabella Imperiali, *Le passioni della mente nel teatro di Joanna Baillie*, Cassino, Lambertini, 2006.

¹⁶ In occasione di un convegno sul teatro romantico tenutosi all'Università di Roma "La Sapienza" nel marzo 2003 con l'interpretazione di at-

Intorno a Maria ciascuno sempre trovava lo spazio più congeniale ai propri interessi; rispettosa, com'era, dell'autonomia intellettuale degli altri. Gelosa soltanto, com'è proprio dei poeti, dell'originalità del suo stile, della voce che sapeva intonare ai suoni che percepiva nella pagina – anche in quanto traduttrice.

Il punto al quale approdammo fu comunque che il teatro da camera lavorava consapevolmente in direzione di una rinnovata tipologia di consumo culturale. Le convenzioni dei testi correntemente definiti come *closet drama*, scoprimmo, sono da considerarsi 'antidrammatiche' soltanto in riferimento alle consuetudini teatrali dell'epoca, fra spettacolari e naturalistiche. I lunghi monologhi, la concentrazione sull'interiorità del singolo personaggio in quanto 'carattere' (dotato cioè di spessore psicologico) più che sull'interazione tra i vari personaggi, significavano scarso interesse per l'azione scenica solo in mancanza di un circuito di palcoscenici adeguato. Certi drammi che si pretendevano pensati esclusivamente per la pagina scritta erano in realtà destinati a un uso nuovo. Un uso che doveva però attendere il Novecento: vale a dire l'estensione del concetto di teatro a teatro della mente, e del concetto di lettura a potenziamento delle facoltà percettive del lettore. Lettura come pratica carica di immaginario, atto nel quale l'io si sdoppia, si teatralizza: insomma lettura come teatro mentale, come monodramma. Qui il nostro coinvolgimento si intensificava, attratte da una forma espressiva che cresce nella contaminazione fra la vocazione monologica dell'io lirico e la pulsione dialogica dell'io a mettersi in scena. Non a caso il monodramma (da non confondersi

tori professionisti, fra cui Francesca Muzio e Andrea Peghinelli. La registrazione in DVD della rappresentazione è acclusa al volume di I. Imperiali, *Le passioni della mente nel teatro di Joanna Baillie*, cit..

con il monologo drammatico, anche se ad esso contiguo)¹⁷ era caro ai romantici: inventato da Rousseau nel suo *Pygmalion* (1762), lavorato da Byron in un dramma regolare come *Manfred* (si pensi all'adattamento di Carmelo Bene); poi portato a stilizzazione estrema da Beckett, fino alle tante rivisitazioni contemporanee: di Cocteau e di Alan Bennett, di Sarah Kane, e comunque di tante proposte radiofoniche e televisive. Una volta di più i romantici si confermavano i primi artisti d'avanguardia della storia europea.

Alla luce della drammatizzazione del leggere come atto performativo, e in quanto tale, sì, costitutivo del *closet drama*, cade il paradosso canonico del Romanticismo come epoca che fece di un drammaturgo il suo mito e passò alla storia come essenzialmente antiteatrale. D'altronde alcuni studi recenti – sempre in riferimento alla prima generazione romantica inglese – hanno provato che la frattura fra *stage* e *closet*, fra teatro teatrale e teatro invisibile non era poi così netta, che fra lettura e messinscena v'era un rimando, uno scambio continuo, problematizzato a esempio nelle 'Prefazioni' di Elizabeth Inchbald alla sua raccolta di *British Theatre* (in 25 voll, 1808). Così come nonostante le norme e le leggi che regolavano le recite, di fatto non fu mai netta la separazione fra i teatri ufficiali – quelli regi di Drury Lane e

¹⁷ Cfr. lo studio fondamentale di Dwight Culler, "Monodrama and the Dramatic Monologue" (*PMLA*, 1975), che approfondisce il tema affrontato a suo tempo da Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almquist and Wiksell, 1967. Un importante approccio successivo a questa forma drammatica si deve a Jeffrey N. Cox, *Melodrama, Monodrama and the Forms of Romantic Drama*, in Karelisa V. Hartigan (ed.) *Within the Dramatic Spectrum*, Lanham, MD, UPs of America, 1986, pp. 20-34. Vedi anche, di chi scrive, *Forme brevi del teatro romantico*, Cassino, Lamberti, 2005.

Covent Garden – e i cosiddetti teatri illegittimi, popolari e sperimentali, dei quali una giovane studiosa, Jane Moody, ha ricostruito di recente una mappa.¹⁸ La serata teatrale tipo, ci veniva detto, prevedeva una sorta di intertestualità fra un ‘dramma’ nobile, di tradizione alta – *mainpiece* in cinque atti – e un *afterpiece* – il ‘pezzo’ breve in un atto, farsa o pantomima – che seguiva, insieme con una varietà di altre forme minori di intrattenimento, tutte ‘illegittime’, ma di grande successo. Almeno nella prima stagione del Romanticismo la sequenza *mainpiece-afterpiece* non è da leggere in senso statico, sequenza che sfocia in un finale momento di salutare *relief*, ma come interazione fra i due momenti, con l’*afterpiece* a rimodulare e persino rigenerare il potere della gerarchia (a esempio mettendo in sequenza il tragico di *Remorse* e il comico di *The Quaker*, Coleridge e Charles Dibdin).¹⁹ La serata ‘tipica’ dell’epoca conduceva il pubblico all’esperienza dell’emozione tragica (paura, vendetta, odio, gelosia) e subito dopo gliela faceva ‘vedere’ in un’altra chiave di lettura: uno *shift* del punto di vista che serviva a ribaltare e relativizzare i valori e i contenuti edificanti del *mainpiece*. L’efficacia di una simile ‘inside out strategy’ era ovviamente maggiore quanto più v’era affinità tematica tra il dramma nobile e il pezzo bastardo. L’analisi di Jeffrey Cox della sequenza *Remorse-The Quaker*, entrambi concentrati sul tema della gelosia, indica un percorso vitale di studio e di sperimentazione sulla scena, frequentato assiduamente ancora da Dickens negli anni Sessanta dell’Ottocento, quando già era entrata in uso la serata a opera unica, il cosiddetto “long run”.

¹⁸ Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

¹⁹ Cfr. Jeffrey N. Cox e Michael Gamer (eds.) *The Broadview Anthology of Romantic Drama*, cit.

Se questo è vero, non sorprende che la lettura critica di Maria Stella si fosse inizialmente concentrata su Charles Lamb, saggista e critico teatrale notoriamente avverso alle pratiche sceniche del suo tempo, ma anche disposto al confronto diretto con la pratica di drammaturgo.²⁰

John Woodvil. A Tragedy appariva a Maria un puzzle, il compendio delle ambivalenze di fondo nel rapporto fra i romantici e il teatro, testimoniate dal personale rapporto di attrazione e repulsione di Lamb: l'incantamento provato da bambino assistendo agli spettacoli nei teatri popolari di Londra, poi il disincanto della maturità di fronte allo Shakespeare degli attori, infine la nostalgia e il rimpianto per la perdita della capacità infantile di abbandonarsi al gioco dell'illusione: questo piacere giovanile, questo senso di chiarezza lo paghiamo poi a caro prezzo per tutta la vita. Passata la novità scopriamo a nostre spese che invece di realizzare un ideale, abbiamo solo reso materiale e degradata una bella visione portandola al livello della carne. Abbiamo lasciato andare un sogno per metterci alla ricerca di una sostanza irraggiungibile.²¹

A tutto questo Maria aveva dedicato un saggio molto fine – "Charles Lamb's Theatre of Mind"²² – iniziando poi a tradurlo nelle ultime settimane della sua vita, traduzione che abbiamo incaricato Riccardo Duranti di completare.²³

²⁰ Uno dei suoi saggi più citati pubblicato nella rivista *The Reflector* (IV, ottobre-dicembre 1811) porta il titolo "Sulle tragedie di Shakespeare analizzate dal punto di vista della rappresentabilità sulla scena" (cfr. tr. it. in Piera Degli Esposti, *op. cit.*, vol. I, pp. 116-136).

²¹ *Ibid.*, p. 119.

²² Ora in corso di pubblicazione in *The Language of Performance in British Romanticism* (a cura di Lilla Maria Crisafulli e Cecilia Pietropoli), Napoli, Liguori, 2006.

²³ Cfr. Charles Lamb, *John Woodvil. Tragedia* (introduzione e cura di Rosa

Componendo il suo dramma in cinque atti Charles Lamb scriveva:

[...] my tragedy will be a medley (or I intend it to be a medley) of laughter and tears, prose and verse, and in some places rhyme, songs, wit, pathos, humour, and if possible sublimity; at least it is not a fault in my intention if it does not comprehend most of these discordant colours.²⁴

Un ibrido infatti, pieno di incoerenze e di contaminazioni di forme espressive. L'eroe non ha nulla di eroico in senso tradizionale, è piuttosto un *villain* (come spesso accade nelle tragedie romantiche), la passione è una patologia della mente (come anche nei drammi di Joanna Baillie), ma qui dal disturbo è possibile guarire.²⁵ L'atto criminale – il tradimento del padre – è un peccato a metà; l'assassinio non è univocamente tale, lasciando aperta l'ipotesi di una morte per così dire autonoma, interna, di crepacuore; la catarsi fa posto al perdono, a uno scioglimento di tipo romanzesco, nel quale il recupero delle virtù domestiche, degli affetti e dei valori privati, si sostiene sulle virtù nazionali britanniche.²⁶

Affiora qui il ruolo di prova generale dell'identità culturale della nazione che in quegli anni di guerra si assumeva

Maria Colombo, traduzione di Maria Stella e Riccardo Duranti), Viterbo, Settecittà, 2005, 125 pp.

²⁴ Lettera a Robert Southey, 28 novembre 1798: «La mia tragedia sarà un miscuglio (così la intendo io) di riso e lacrime, di prosa e versi, e in alcuni luoghi di rima, canto, arguzia, patos, umorismo, e se possibile di sublime. Per lo meno non è colpa della mia intenzione se non comprende la maggior parte di questi colori discordanti.» (Cfr. *The Works of Charles and Mary Lamb*, edited by E.V. Lucas, Londra, Methuen, 1903-05, 7 vols.)

²⁵ *Pride's cure* era infatti il titolo originario dell'opera.

²⁶ Contro il mostro dell'assolutismo. Lo scenario è la restaurazione della monarchia legittima degli Stuart, come minaccia in tal senso.

il teatro. Si apriva per noi un altro orizzonte a cui guardare. Ma Maria aveva ormai levato gli ormeggi.

John Woodvil, conviene ripeterlo, cercò invano un palcoscenico. Non ebbe nemmeno fortuna fra gli amici; fu criticato da Hazlitt e da Coleridge per ragioni diverse (Coleridge obiettò all'impiego di parole obsolete, Hazlitt alla "stupidità della trama"; Wordsworth cercò di non pronunciarsi, fingendo di non aver mai ricevuto il manoscritto). Anni dopo lo stesso Lamb si riconobbe privo di talento teatrale, e sostituì "a tragedy" con "a dramatic sketch". Ma intanto la sua *tragedy* l'aveva pubblicata, a proprie spese (1802), inserendo nel volume altri testi, composizioni disomogenee, in apparenza non direttamente pertinenti al dramma. Poesie, frammenti di discorso sulla malinconia, presentati come citazioni ("extracts", in realtà vere e proprie *misquotations*) dall'*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton, testo autorevole per i romantici sul tema della malinconia. Che in effetti è il tema di fondo dell'opera in quanto figura della mancanza e del mutamento: sia in relazione alla crisi epocale che fa da sfondo all'opera (dislocata nella stagione inquietta della Restaurazione) sia in riferimento alla crisi familiare di Lamb e all'esperienza personale del manicomio. La teatralità espunta dal testo nella situazione tragica per eccellenza, la morte, viene recuperata fuori dal convenzionale registro plateale nel teatro mentale della malinconia, quest'ultima anatomizzata in diverse varianti: impotenza, sterilità affettiva, inerzia, alienazione, disprezzo del mondo – depressione insomma, per oscure vie intrecciata all'invidia. Invidia sociale, ma soprattutto invidia della felicità creativa, estatica del poeta. (I modelli sono personaggi del dramma elisabettiano e giacomiano, da Amleto al Malevole del *Malcontent*, ma specialmente Iago).

Altro tema di fondo è la dipendenza dall'alcool. Birra, brandy, vino, insomma l'area semantica legata al bere si propone attraverso più di cento occorrenze, suggerendo implicazioni che vanno aldilà di una mera funzione dell'intreccio: allude sia alla piaga sociale dilagante in Inghilterra («Now universal England getteth drunk»),²⁷ sia al dramma privato di Lamb. Occasione non meno teatrale quella dell'alcool, vista la contiguità fra l'ubriaco e l'attore, sul quale si chiude il cerchio. Il poeta è naturalmente ubriaco, dice John Woodvil, non di vino come gli esseri mortali, ma di fantasia:

John – Because your poet-born hath an internal wine, richer than lippara or canaries, yet uncrushed from any grapes of earth, unpresse in mortal wine-presses.

Third Gentleman – What may be the name of this wine?

John – It hath as many names as qualities. It is denominated indifferently, wit, conceit, invention, inspiration, but its most royal and comprehensive name is fancy.

Third Gentleman – And where keeps he this sovereign liquor?

John – Its cellars are in the brain, whence your true poet deriveth intoxication at will [...]²⁸

Ma dell'estasi creativa a cui aspira questo eroe moderno – inevitabilmente pseudoeroe – conosce solo qualche as-

²⁷ *John Woodvil. Tragedia*, cit., Atto III: «Ecco dunque che tutta l'Inghilterra s'inebria».

²⁸ *Ibid*: «John: È perché chi nasce poeta ha già il vino dentro, più ricco del borgogna o del porto, anche se non è spremuto da uva terrena, né torchiato in umani torchi.//Terzo Gentiluomo: E come si chiama mai codesto vino?//John: Ha tanti nomi quante virtù possiede. Si chiama, a seconda, ingegno, arguzia, invenzione, ispirazione, ma il suo nome più regale e pregnante è quello di *fantasia*.//Terzo Gentiluomo: E dove tiene di grazia questo vino sovrano?//John: La sua cantina è il cervello da dove il poeta attinge ebbrezza a volontà [...]

saggio; il teatro mentale di Lamb vi si affaccia soltanto. Non John Woodvil, bensì Elia darà a Lamb la voce più autentica per drammatizzare lo scetticismo di fondo che gli è proprio fra gli scrittori della prima generazione romantica. E la forma prescelta sarà quella del saggio, però fortemente innovato rispetto alla sua matrice classica; trasformato da Lamb in scrittura frammentaria, digressiva, discontinua. In apparenza lontanissima dalla struttura drammatica, eppure a essa intricata attraverso legami sotterranei con i temi dell'instabilità mentale e della dipendenza dall'alcool, stavolta tenuti a distanza, decantati tramite l'uso sapiente dell'ironia.

Ecco: io credo che proprio un tale groviglio di autocontrollo e di pulsioni oscure sia ciò che ha catturato l'immaginario di Maria. Inducendola a tornare, nel *closet* delle ultime settimane della sua vita, all'arte preziosa, a lei cara, del tradurre.

Caterina De Caprio

**La scrittura delle donne:
il racconto sentimentale a Napoli**

Costretta dal lavoro a continui spostamenti tra Roma e Napoli, Maria Stella rielaborava dentro di sé le impressioni che Napoli le forniva, sia pur nel percorso minimo che la portava dalla stazione centrale alle sedi universitarie dell'Orientale e viceversa. Sui mezzi pubblici si ritrovava tra utenti senza biglietto e imperturbabili ragazzini, seduti ovunque, a ostacolare entrate e uscite e parimenti, quando attraversava a piedi il degradato centro storico, notava per le vie affollate l'insofferenza degli abitanti verso qualsiasi esigenza di disciplina e di ordine. Le sue "Prime note per un diario napoletano", tra gli scritti postumi di *Accompagnarti* (Valverde, Il Girasole Edizioni, 2004, pp. 59-60), ne testimoniano gli inevitabili stupori e le spontanee perplessità.

Le avventure dello sguardo, però, in una città esplicita e plateale, diventavano soprattutto un'occasione di più attente riflessioni per Maria, catturata dalla rete dell'antica e ambigua gestualità dei napoletani e intenta a registrare, oltre agli atteggiamenti di spavalderia delinquenziale dei più giovani, soprattutto gli straordinari segni di empatia o tolleranza verso il bisognoso o il debole e quei comportamenti che definiremmo 'umani' e che altrove, in una città qual-

siasi, apparentemente civile e moderna, forse sarebbero introvabili, perché da tempo cancellati.

Non c'è arroganza, camuffata da efficientismo, nell'affollato bar di piazza San Domenico: «dai la coca cola alla bambina» ordina, dietro la cassa, la Signora Iovanka al barista impegnato a servire i clienti, come se la 'pezzentella' fosse una di casa o avesse pagato al pari degli altri; e ancora lì, pochi giorni dopo, nello stesso bar, sotto gli occhi di Maria, la situazione si ripete, a vantaggio, però, stavolta, di una dimessa vecchina cui è offerto il caffè da un avventore, intenerito dalla richiesta della donna, finora rimproverata dai presenti, non per la mancanza di denaro, ma perché è il quarto della mattina: «ti fanno male!».

Maria Stella si incantava di fronte a questi accadimenti minimi del quotidiano, rivelatori di caratteri e umori. Erano le tessere attestanti l'inarrestabile decadenza della città, incapace di assimilare il progresso, o le prove di una sua effettiva superiorità, spesso fraintesa, perché oggettivamente troppo complessa risultava la locale tendenza a voler coniugare valori antichi ereditati dalla cultura del passato con esigenze di globale razionalizzazione?

Nel suo interrogarsi sull'inevitabilmente perduto – «il senso di un destino comune che lega a Napoli il ricco al povero, l'adulto al bambino, il dentro al fuori» – Maria poteva talvolta far suo l'abito della straniera evoluta, pronta a indignarsi della diffusa apatia e indifferenza, ma più spesso tentava di ritrovare in ciò che apparentemente era per lei anomalo le tracce di un'identità smarrita e la possibilità di orientarle grazie a una innovativa capacità progettuale. In nome di un esigente impegno civile, andavano per lei lette e interpretate le contrastanti valenze della 'normalità' della vita a Napoli, una città-mondo ove tutto e il contrario di tutto hanno spazio, ove gli esiti della realtà autorizzano

angoscia e paura; ma anche speranza ed euforia; ove il fastidio per i luoghi comuni di maniera sulla città si tramuta spesso nei suoi migliori rappresentanti in consapevole autoironia e talvolta in orgoglio intellettuale delle proprie radici europee.

Dobbiamo molto dunque alla intelligente sensibilità di Maria Stella, e alla sua capacità di scrivere della 'modernità distorta' degli scenari urbani partenopei e della loro particolare aggressività.

Sembra opportuno tornare a parlarne, desiderando ora ricordare l'amica e l'intellettuale prematuramente scomparsa. Nell'affrontare la descrizione della città, attraverso il punto di vista fornito dalle donne, chi scrive tenterà di ricollegarsi ancora una volta alle indagini care a Maria, a tal fine individuando una campionatura adeguata, il meno possibile esposta al rischio del 'pittoresco' e della geografia immaginaria. Ecco perché si focalizzerà l'attenzione su una precisa forma letteraria, aderente al vissuto delle donne: quella breve della novella di ispirazione sentimentale. Inoltre, i distanziamenti temporali esistenti tra i testi esaminati (dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri) permetteranno di cogliere le variazioni apportate al 'linguaggio della passione' dal mutare delle modalità di vivere l'esperienza amorosa e soprattutto dal rafforzarsi dell'autocoscienza femminile. Infatti, nei tre racconti scelti, la città spesso è sullo sfondo, ma i personaggi vi agiscono, condizionati da mentalità e culture, rifiutate o subite, misurandosi con il proprio mondo familiare o con la durezza di un sistema che crea asimmetrie nei rapporti uomo/donna e vuole figure femminili perdenti o rinunciatricie; si da provocare gradualmente, nel confronto col contesto, reattive strategie comportamentali.

Gli scritti in prosa che qui si vogliono analizzare, tutti di ambientazione napoletana e in qualche modo tra di loro collegati, sono: “O Giovannino o la morte” di Matilde Serao; “Interno familiare” di Anna Maria Ortese; e infine “Diritto diritto negli occhi” di Valeria Parrella. Sono tutti e tre individuabili in raccolte di racconti piuttosto note: il primo fa parte di *All’erta sentinella!* (Milano, Treves, 1889); il secondo de *Il mare non bagna Napoli* (Torino, Einaudi, 1953); l’ultimo di *Mosca più balena* (Roma, minimum fax, 2003). In tutti e tre i casi le autrici – veri talenti letterari – si affidano a una scrittura di grande immediatezza e mostrano di prediligere un rapporto diretto con il pubblico, influenzate dalla propria esperienza di giornaliste, in vario modo impegnate nel sociale e capaci di scritte di denuncia.

Quanto ai titoli dei racconti, mentre quello di Ortese ha prevalentemente funzione descrittiva rispetto all’argomento, il primo e il terzo sono titoli-etichetta in quanto riproducono espressioni salienti, interne al testo narrativo. Si tratta nel primo caso di una frase, colta dalla viva voce di Chiarina, la protagonista, che con un esplicito *aut aut* dichiara la sua perentoria inadattabilità a compromessi e il suo romantico diritto all’amore; nell’altro, di un lucido pensiero della vitale Guappetella, sfrontata nella sua ricerca di norme comportamentali che le garantiscano il successo nella sua vita di relazione.

In tutti e tre i racconti ci imbattiamo in orfane, come si addice a favole o a racconti di formazione. Ha perduto la madre e poi il padre l’adolescente Chiarina, sola, in balia della strega-matrigna; senza padre sono le altre due donne, anche da ciò obbligate a una autonomia economica, resa possibile ora dal lavoro (nel caso della piccolo-borghese Anastasia Finizio), ora dalle lusinghe della seduzione (nel caso di Guappetella, irresistibile nella sua ascesa, da man-

tenuta di un delinquente comune, a rispettabile moglie, nella Napoli bene).

Ma per meglio rilevare le analogie e le differenze bisognerà procedere con ordine.

“O Giovannino o la morte” si apre con un paesaggio sonoro: è il suono stridulo del campanello d’argento, agitato dal sagrestano della chiesa dei SS. Apostoli a richiamare l’attenzione del lettore sui rituali religiosi della domenica. Puntualmente li rammenta tutti l’autrice che intanto si affida allo sguardo, nel rappresentare gli animati interni domestici e il fervore dei preparativi per il pranzo della festa.

Del palazzo antistante la chiesa, sono infatti descritti, piano per piano, gli abitanti: coniugi attempati e tranquilli, misere madri di famiglia, affaticate da lavori domestici e gravidanze continue, studenti fuorisede, impiegati abitudinari e, infine, l’immancabile usuraia, fiera dei gioielli e delle belle vesti che ostenta, nell’avviarsi alla messa, incurante dell’astioso risentimento dei vicini. Per esperienza personale o per sentito dire, è a loro ben nota l’assenza di scrupoli di donna Gabriella. Nella Napoli ottocentesca, come si sa, l’usura è spesso gestita da donne, ma nel racconto, per renderne più odiosa la figura, oltre alle vittime create dal suo denaro prestato a interesse, c’è anche la figliastra, mortificata dall’esibizione di un lusso di cui ella avverte la colpevolezza e, per la giovane età, in totale dipendenza da chi su di lei svolge funzioni parentali.

Ingenua portatrice di valori morali, tra liti continue, Chiarina vive l’angoscia della solitudine in una casa ove deve condividere, suo malgrado, spazio e tempo con una nemica. La passione amorosa per un giovane studente sembra l’unica via di uscita da una situazione di totale chiusura e incomprendimento; ma il fidanzamento, dapprima contrastato per

ragioni economiche, poi accettato, complica la vicenda della protagonista, persuasa dal suo uomo ad accettare i doni dell'usuraia: stoffe e oggetti per il corredo di sposa, comunque ottenuti dalla donatrice grazie ai suoi loschi traffici e alla sua vergognosa speculazione sulla miseria. Del resto Giovannino, ammesso finalmente in famiglia, si lascia conquistare prima dal fascino dei libri contabili dell'usuraia, poi da quello della donna, trasformandosi da potenziale eroe-salvatore in un insospettabile aiutante dell'antagonista. La scoperta dell'autentica identità di 'magnaccia' dell'amato e poi quella della incestuosa relazione ribadirà in modo definitivo la solitudine morale e materiale della protagonista, tradita nel suo stesso desiderio di amore. Disperata ella si lascerà cadere nel pozzo, sconvolgendo con un gesto irreversibile la vita del palazzo, testimone di una tragedia gradualmente maturata sotto gli occhi di tutti. Per i lettori è la fatale conclusione di un disagio psichico più volte segnalato nel corso della vicenda e cresciuto attraverso il ritmo veloce delle melodrammatiche sequenze finali, la corsa furiosa verso l'orlo del pozzo, lo sbatter delle porte, le grida dalle finestre, l'urlo della colpevole matrigna cui, in chiusura, farà eco il pianto corale, estesosi dall'interno verso l'esterno del palazzo, fino ai vicoli circostanti: «Morta, morta, morta!»

Se il desiderio amoroso muove la vita psichica della figliastra tra i poli dell'angoscia della perdita e quello della gioiosa prospettiva di gratificazioni, anche nel caso di Ortese, centrale è la descrizione psicologica della protagonista, scissa tra il qui e ora del suo corpo e il desiderio, ancorato a esperienze di vita precedenti e disgregate. Si tratta però stavolta di una donna adulta, solo per caso risvegliata dalla sua esistenza di servitù e sonno dalle parole di un'amica che la informa del ritorno in città dell'uomo di cui un tem-

po era innamorata e le cui parole – «Se vedi Anastasia, falle un saluto particolare» – mettono in subbuglio il cuore, suscitando pensieri remoti e rimossi, turbano fino a far affiorare in lei, ingrigita in una torpida esistenza, l'amara consapevolezza di sé e del proprio limitato mondo.

Ancora una volta, come nel caso di Serao, la novella napoletana si apre con un riferimento alle ritualità religiose del giorno di festa, perché Anastasia è descritta nell'interno della sua casa, al rientro dalla messa solenne del Natale, mentre dall'esterno continuano a giungere gran colpi di campana da due o tre chiese insieme.

Nascosta agli altri, nel chiuso della sua stanza, la donna si concede sogni e fantasticherie. La vita che finora sembrava condurla a un campo sterrato, improvvisamente torna per lei ad aprirsi come «in una piazza piena di gente, con la musica che suona». Il riferimento all'onda sonora della musica, nel testo di Anna Maria Ortese, è rivelatore, perché sono le informazioni auditive, percepite attraverso voci, rumori o suoni, reali o immaginari, a determinare la costruzione stessa del racconto, consentendo che agli occhi della protagonista subentri, in modo imprevisto, alla realtà condizionata dalla necessità, il discontinuo del reale, animato dal desiderio. Del resto è proprio la voce a risvegliare in lei l'ansia di sapere e di ascoltare, mentre musiche di campane risuonano nella sua testa e arie di canzoni napoletane, con indifferenza, canticchiate al pianoforte, amplificano, attraverso le fratte parole di *Core 'ngrato*, la presa di coscienza della 'impossibilità' del sogno amoroso, rammentandole che davvero «tutto è passato».

Al troppo esplicito dei riferimenti visivi che, nell'interno di un palazzo, consentono al lettore il riconoscimento di luoghi, abitudini e circostanze, spaziali e temporali, e riconfermano il peso di una tradizione descrittiva ancorata

ai canoni ottocenteschi del genere (da Serao a Di Giacomo), l'autrice affianca una più raffinata maniera di rappresentare il reale nella quale allusioni e sottintesi importanti sono rivelati attraverso gli scarni dialoghi dei personaggi e rendono possibile uno sguardo impietoso sul loro egoismo senza scampo, come sulle loro frustrazioni. Nel confronto con i suoi familiari, la mortificante esistenza di Anastasia appare con chiarezza al lettore e soprattutto a lei stessa, che, da sempre, nelle vesti di capofamiglia, deve lavorare e sacrificarsi per gli altri, divenendo incapace di vedere e di vedersi: «Mai, mai si era accorta che visi e che voci avessero la madre e la gente. Per questo i suoi occhi erano pieni di lacrime».

La verità esistenziale di Anastasia e dei parenti che vivono con lei e con il suo sostegno economico è colta in quel retroterra di parole non dette, perifrasi o ammiccamenti su cui l'autrice porta l'attenzione. Ella profitta dei preparativi che accompagnano il lungo pranzo di Natale, per evidenziare, attraverso gesti e tempi rallentati, la sottile trama delle ansie materne, di fronte al possibile realizzarsi dei sogni della figlia ormai anziana, da sempre vinta dalla vita, ma per un attimo sorpresa dall'illusione di una sua autonomia personale.

Del resto le euforie e i trasalimenti emotivi della protagonista sono di breve durata, finiscono schiacciati da quel pensiero calmo, freddo e inerte con cui la donna ha finora costruito la sua identità, rinunciando a se stessa, contentandosi del poco; convinta che la vita non la riguarda, perché per lei rimane comunque una cosa strana, tutt'al più un rumore fioco.

Mentre dall'esterno, fino alle ultime sequenze del racconto, continuano a provenire echi di vita (sono le voci animate dei vicini di casa, squilli di campanello, o, come è

d'obbligo a Natale, nenie di zampogne), la loro forza di richiamo su Anastasia è sempre minore. Diventa infatti incolmabile la distanza che, ripensando alle proprie giornate senza eventi, ella ha messo verso quei vibranti segnali di possibili alternative; tutto cancellando dalla memoria e di tutto attenuando l'incidenza nei propri pensieri.

La battuta finale – «vengo» – con cui Anastasia esce definitivamente di scena, obbedendo alla madre che la richiama ai suoi doveri domestici, chiude in modo laconico il racconto. Rende esplicita però la distorsione linguistica creata dalla falsità dei rapporti interpersonali e dalle necessità pratiche della famiglia. È il suo 'un girare le spalle' a quanto avrebbe potuto mutare il destino; per ribadire la logica della rinuncia a vivere per sé che guidava le scelte delle cosiddette 'monache' di casa, a Napoli, ancora negli anni Cinquanta, presenze frequenti e spesso indispensabili nei difficili equilibri della sopravvissuta famiglia patriarcale. Del resto nel medesimo ambito geografico è ancora alla zitella che Domenico Rea dedica la sua attenzione di testimone delle trasformazioni dei costumi locali. Si pensi alla raccolta *Tentazione e altri racconti* (Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976) ove figura la trilogia caratterizzata da donne sole nel ruolo di protagoniste: "La zitella (anni cinquanta)", "Tentazione (anni sessanta)", "L'americana (anni settanta)".

Alla cecità elettiva del personaggio ortesiano, tanto vicino a quelli del disilluso e amaro teatro dei De Filippo, si oppone in modo drastico la forza trasgressiva della più moderna Guappetella, proiettata entro una dimensione dinamica dell'esistenza. A lei, protagonista del racconto "Diritto diritto negli occhi", la giovane autrice napoletana Valeria Parrella affida il compito di narrare in prima persona le avventure di cui ella è contemporaneamente artefice e at-

trice. Con tale scelta, diversamente dai racconti in terza persona di Serao e di Ortese, Parrella si ricollega alla tradizione della scrittura autobiografica, ampiamente praticata dalle donne, utilizzandola in quanto codificata maniera letteraria, idonea a efficacemente dar la parola a un personaggio privo di cultura e di precisa collocazione sociale. Guappetella è infatti una sorta di 'cattiva ragazza', uscita da quartieri infernali, se non dagli Inferi della città di cui ella incarna il lato notturno. È cattiva non tanto perché voglia fare del male, ma perché istintivamente desiderosa di sopravvivere a un mondo spietato che la rende capace di qualsiasi cosa.

C'è poco da essere schizzinosi: Napoli è piena di persone così, esuberanti e sguaiate. La novità del racconto è pertanto quella di non meravigliarsi di nulla, ma di prestare una disinvolta attenzione alla spregiudicatezza di creature senza freni o inibizioni, vissute per strada, abituate, nei vicoli o nelle sciatte periferie, ad ascoltare e cantare le canzoni dei neomelodici; o a inseguire, per le vie del passeggio, dietro il miraggio delle merci, i simboli del consumismo e del presunto benessere: il telefonino, il motorino, il jeans più o meno firmato; adolescenti e adulti, uomini o donne ben riconoscibili nei loro gesti eccessivi, figure che rappresentano la dimensione sgangherata di una città 'cannibale' e, attraverso i fatti della cronaca contemporanea, visibilmente allo sbando.

Senza mezzi toni, Valeria Parrella sfrutta con grande maestria le più espressive possibilità del dialetto nei soprannomi («'O *stuort*'») o nei modi di dire («che tene megli' e me?»; «C'e mettimm' int'o sacchino»), mentre alterna ai modi dell'italiano regionale («In città un'altra azienda come la mia la tiene solo Barbaro») quelli gergali («con lui facevo la tosta»; «Non sono cazzi miei»). Né mancano nella pagi-

na parole straniere, spesso accolte in una più complessa strategia di rivisitazione ironica: «'O stuort' fece la convalescenza a casa con la moglie. Quando si sparse la voce del proiettile in petto il quartiere lo ribattezzò Higlander» (p. 21). Da tale pratica di ibridazione deriva una impressione di oralità e di immediatezza che rende verosimile (e credibile) il racconto dell'eroina dei nostri tempi; tanto più che alla trasgressione linguistica si associa quella comportamentale.

Convince il lettore il ritmo veloce del racconto che ben si adegua all'istintiva sicurezza della protagonista, ansiosa di nulla mitizzare e di veder chiaro in tutto, per calcolare i propri vantaggi e agire in modo opportuno.

Nella giungla che è intorno, ella pretende di gestire al meglio la propria circostanza. Decisa nel divenire l'amante di un uomo dal doppio lavoro – nelle ferrovie è un impiegato; nella malavita, un trafficante di merci rubate – la ragazza ne condivide il cinismo e l'ansia di godimento. Non soffre di gelosie e lascia alla moglie di lui tanto la pienezza del ruolo sociale quanto lo stipendio delle ferrovie, mentre, senza sensi di colpa, fa sua la parte della mantenuta riservando per sé i più sostanziali vantaggi derivanti dai meno leciti guadagni dell'uomo, fino a ottenere da lui, in regalo per i suoi diciotto anni, un appartamento. Dando retta ai prudenti consigli materni – «Fatte mettere a casa 'nfaccia» – se lo farà intestare, per ricavarne «'na bella mesatella», fittandolo a studentesse. È il primo segno della sua riuscita sociale, in un ambiente per cui conta il denaro e non la sua provenienza; ma è rivelatore anche della sua oculatezza. La giovane non ama rischi inutili, la casa è un investimento; e ai buoni guadagni che potrebbe fare con inquilini immigrati di colore (tanti in città fittano ai neri!) preferisce quelli altrettanto soddisfacenti con ragazze non residenti, ritenute più attente alla buona conservazione del suo immobile.

Al di là del bel «corpo che fa girare i preti», la protagonista rivela una lungimiranza di tipo mercantile, una capacità di ottimizzare i profitti, degna di più ambiziosi progetti. Da qui l'empatia dell'autrice col suo personaggio, di cui con molta ironia sono rese esplicite le insofferenze e le osservazioni sulla stratificata realtà urbana napoletana, perché nulla può sfuggire a chi, come Guappetella, ha tanto cinismo e voglia di ascesa sociale.

Confronti continui tra quel che si è e quel che si vorrebbe essere avvengono infatti nei suoi pensieri. Ella sembra voler tessere tutto il suo mondo intorno a una parola che sintetizza e simboleggia ciò che desidera e che per ora non può comprare né con il denaro, né con la bellezza. Nei ricordi scolastici da un lato affiora per lei l'immagine della madre, ferma per via accanto al braciere per il contrabbando; dall'altro quella delle mamme delle coetanee frequentanti l'esclusivo liceo classico, da lei viste da lontano, nel medesimo edificio: donne di un'altra classe sociale, naturalmente eleganti. Solo a loro presidi o professori si rivolgevano con l'appettativo 'signora', pronunciandolo per esteso, con tutte le sillabe, in frasi di circostanza gentili o di ossequio. Sì, Guappetella voleva sentir pronunciare per sé quella parola e desiderava diventare simile a quelle donne dalla pelle dorata, protetta da creme; mai arrossata da lampade o dagli eccessi di una esposizione solare, brutale e plebea. Il suo desiderio è attratto da qualcosa che non è riducibile al nome, ma che è imprescindibile da esso; attorno all'oggetto del desiderio (un nuovo status sociale, una nuova condizione di vita?) si strutturano pensieri e immagini che altrimenti non sarebbero possibili. Il nome 'signora', un significante, è il punto di aggancio per un susseguirsi di scoperte intorno alla propria realtà di persona e intorno al mondo che è sotto i suoi occhi e di cui inizia a decifrare

con maggiore consapevolezza i segni e il convenzionale linguaggio. La pienezza di senso che finora appagava il suo universo di popolana, ai limiti della delinquenza, si incrina di fronte alla non riducibilità del suo vissuto ai parametri di rispettabilità borghese cui ella aspira e che gradualmente la spingono a un mutamento dell'immagine esteriore, l'unica possibile, per ora, in quanto non compromette il benessere raggiunto. Da qui il suo cambio di *look*, come se vesti e ornamenti potessero già mediare i valori ambìti. Dai simboli del consumo vistoso la protagonista si converte a quelli del sottotono ostentativo e al cappotto firmato Roberto Cavalli, uno di quei capi maculati tanto costosi quanto pubblicizzati, con cui ci si poteva sentire «una zoccola», subentra nel suo guardaroba l'abito essenziale e minimalista, elegante perché privo di allusività e di colori, parimenti costoso e pubblicizzato, destinato però ad assicurare distinzione e non la volgare supponenza del *parvenu*: «le signore che sarei voluta diventare vestivano abiti di Marella color panna» (p. 21).

D'ora in poi la vicenda narrata interessa, non tanto per la fortuna destinata alla protagonista (dal Settecento in poi è storia già nota in letteratura...) quanto per le sue metamorfosi, dettate dal continuo rapportare l'azione personale a una capacità di decifrare i segni in cui si è immersi e di saperli gradualmente padroneggiare per esprimersi, acquisendo un nuovo linguaggio, fino a divenire segno essa stessa, creatura consapevole del sistema di determinazioni linguistiche della società e della cultura con cui ci si confronta e di cui si fa parte. Eccola dunque trasferirsi nell'esclusivo quartiere di Posillipo, ove sono in rapporto di contiguità fisica professionisti di antico retaggio e prestigio e nuovi ricchi, paradossalmente e per ipercorrezione 'troppo educati'.

In cerca di continue conferme e modelli, la donna sa correggere il tiro e, compresa l'importanza di una maggiore padronanza dei mezzi espressivi, si lancia a capofitto nell'avventura dello studio, facendolo ora, da adulta, grazie a una scuola privata e ai libri delle sue stesse inquiline: «le ragazze dicevano che dovevo leggere molto, una matricola mi prestò dei best seller e il primo fu quello della Tamaro. Mi sembrò un libro impossibile: se io fossi andata dove mi portava il cuore, sarei rimasta incinta a tredici anni nell'ape di Totonno il pezzaro».

Nemmeno stavolta sbaglia e il nuovo cambio di identità le consente una ulteriore mimetizzazione: l'apertura di un negozio di abiti in *franchising* della Marella con due vetrine sulla strada e una finestra al primo piano dietro la quale controllare i movimenti di clienti e commesse. Ribattezzata dalla voce popolare del quartiere 'Marella', la nostra eroina, oppone all'eccesso di visibilità del suo compagno, un ricco commerciante di via Duomo, una strategia di integrazione nella legalità per sé e per la sua azienda. Il primo passo è costituito dal rispetto delle norme contrattuali nelle assunzioni (tanto «a Milano il nero si chiamava formazione lavoro») e quelli successivi sono costituiti dall'incremento della rete di pubbliche relazioni, frequentando palestre, facendo amicizia con clienti o signore del vicinato, spesso madri ansiose di figlie anoressiche di cui ella può anche diventare confidente.

Adeguandosi ai modelli comportamentali borghesi cerca e ottiene consensi; inoltre, grazie alla raggiunta autonomia economica, si libera dal legame con un uomo da lei ritenuto inadeguato rispetto ai suoi attuali sogni di rispettabilità e alle sue ambizioni di personale 'riciclaggio', e si prepara così al 'botto finale'.

La sua trasformazione da popolana 'malavitosa' in scaltra donna di leciti affari, infatti, può far buon gioco al consolida-

mento di vecchi equilibri e di nuovi rapporti tra cultura della legalità e quella dell'illegalità. Ovviamente il salto di qualità per lei è garantito dalla politica, un potere grazie al quale la giovane donna sa che a Napoli, fin dai tempi d'oro del contrabbando, trovano protezione perfino attività criminali.

Pronta a dare aiuto a un senatore locale, in occasione delle elezioni amministrative, Guappetella libera dalle studentesse il suo appartamento per farne un *fumoir* per uomini, ove tramare questioni delicate di finanza e politica, e così consolidare la base elettorale di un avvocato, pupillo del più autorevole e noto uomo politico. È l'ultima e decisiva prova della nostra prima donna, che, nonostante il suo movimentato passato, simulando ora riserbatezza e prudenza, fa invaghire di sé il candidato di cui prepara il trionfo. Né può mancarle il sostegno del senatore che ne ha capito i progetti matrimoniali e che, per ricambiarne i favori, dissiperà le perplessità dei benpensanti futuri suoceri, promettendo di far da testimone al momento delle nozze.

Frenetici saranno pertanto i preparativi di esse, in parallelo alle fasi conclusive delle elezioni amministrative. Così si giunge alla vittoria definitiva di Guappetella, ribadita attraverso il lieto fine della vicenda.

L'autrice infatti chiude il racconto di questa simbolica vicenda con leggerezza, attraverso una solare scena da cartolina ove è proprio la parola «signora» a suggellare il trionfo dell'intraprendente ragazza, nella sua città così fatalmente accondiscendente alla corruzione e all'assenza di scrupoli dei detentori del potere:

Uscendo su Piazza Municipio mi trovai davanti i pini, tra i pini la stazione marittima, e dietro il Vesuvio.
Fu in quel momento che mio suocero mi offrì il braccio e mi sussurrò: "*Signora*". (p. 32)

Andreina De Clementi

Donne migranti, ovvero frugare fra i ritagli

Nei molti week-end trascorsi con Maria e Marcello nella spaziosa e accogliente casa immersa nel verde di Senigallia, momenti di spensierata socialità si intrecciavano a un girovagare curioso ora per paesini e paesotti dei dintorni ora tra golose rivendite di scarpe, borse e maglierie disseminate nella campagna dal fiorente sommerso marchigiano. Ma c'erano anche le mattinate operose in cui ci si armava, Maria ed io, di carta e penna, più tardi di un PC portatile e si ragionava scrivendo su progetti comuni.

*Ci si vedeva più spesso, a volte quasi ogni giorno, a Roma e a Napoli, ma quelle poche ore di concentrazione – con l'amatissima cagna Greta che si aggirava silenziosa per le stanze – avevano un ineguagliato sapore di intimità e di pensoso raccoglimento. Con quest'animo avevamo curato assieme il volume *Viaggi di donne*, sistemando il lavoro delle colleghe che vi avevano scritto e conversando degli studi, le curiosità, le passioni l'una dell'altra, in una reciproca scoperta di territori appartati.*

Il viaggio, nelle sue molte accezioni, era una delle cifre esistenziali di Maria, e il suo interesse per i miei vagabondaggi sull'emigrazione mi ha accompagnato nel tratto in cui le nostre vite si sono incrociate. E inseguire le donne, stanarle e render loro la giustizia dell'esserci, del fare e del pensare era un altro dei nostri rovelli e delle ragioni dello stare insieme.

Il pezzo che le dedico qui forse le sarebbe piaciuto, e comunque l'avrebbe letto. Mi mancano le sue domande.

Potrei presentare questo breve contributo come la costola inedita di una ricerca di ampio respiro, pubblicata qualche

tempo fa e dedicata all'impiego delle rimesse, cioè dei risparmi in denaro spediti in patria dagli italiani durante e dopo il primo grande ciclo migratorio (1880-1920).¹ Poiché le partenze si contarono a milioni e in molti avevano intenzione di tornare, la massa di valuta pregiata – soprattutto dollari – che finì nelle banche e negli uffici postali per essere poi convertita in moneta corrente, ebbe una portata affatto spettacolare, «un fiume d'oro» è stata definita senza alcuna enfasi retorica. È infatti un dato ormai acquisito che le rimesse abbiano contribuito a finanziare l'industrializzazione italiana protonovecentesca. La riconosciuta importanza di questo fenomeno ne ha però limitato lo studio a ricognizioni macroeconomiche di carattere generale. Ricostruire gli scopi a cui questi risparmi venivano destinati è stato invece l'obiettivo che mi sono prefissa.

Le uniche fonti utili per attingere informazioni di questo tipo – gli atti notarili – offrono un duplice vantaggio: documentano l'incidenza delle rimesse nelle transazioni economiche, la composizione dei nuclei familiari interessati e fotografano in un momento 'x' la residenza effettiva dei loro componenti.² Ne consegue la possibilità di gettare uno sguardo assai ravvicinato sulla vicenda migratoria e, specie nei casi più fortunati, allorché i medesimi soggetti riappaiono più volte a distanza di tempo, ripercorrerne la storia di vita. In via certo approssimativa, ma molto al di là di quanto non dicano i dati aggregati più accessibili.

¹ Andreina De Clementi, "Dove finiscono le rimesse. I guadagni dell'emigrazione in una comunità irpina", in *Donne e Uomini nei processi migratori in età moderna e contemporanea* (a cura di Angiolina Arru e Franco Ramella), Roma, Donzelli, 2003, pp. 294-338.

² La ricerca di cui alla nota precedente si fonda sullo spoglio di un migliaio di atti notarili conservati presso l'Archivio Notarile Distrettuale di Avellino.

Inutile dire che un approccio del genere non può che guardare a una singola comunità. Nel nostro caso, la scelta è caduta su Guardia Lombardi, un centro dell'Alta Irpinia tormentato dall'emigrazione e che nel periodo in questione contava circa 4000 abitanti, ora più ora meno.

Occorre premettere che la mobilità del paese in questione era affatto conforme al modello migratorio binario, prevalente nel Meridione, l'emigrazione permanente era cioè pari a quella temporanea, ma mentre nella prima uomini e donne erano altrettanto rappresentati, l'altra costituiva una prerogativa schiettamente maschile. Pur restando questo dato impregiudicato, cercherò di introdurre alcuni esempi di mobilità femminile temporanea.

Una grossa differenza distanziava di primo acchito quest'ultima dalla temporaneità maschile: gli uomini intenzionati a tornare partivano in genere da soli, i coniugati lasciavano in patria le mogli anche per lunghi periodi. Viceversa, le donne adulte espatriavano assieme al marito oppure lo raggiungevano in un secondo momento.

In questa sede, userò i rogiti notarili per collegare l'impiego delle rimesse ai cicli di vita degli emigranti, con particolare riferimento alla mobilità femminile.

Minoranza in termini assoluti, le donne emigrate lo erano ancor più sul mercato della terra, su cui si riversarono in questi decenni, a valanga, i risparmi americani.

Marginali, ma non del tutto assenti. E gli 87 casi che le vedono all'opera in qualità di compratrici o venditrici possono aggiungere ulteriori elementi utili alla conoscenza delle intersezioni del fenomeno migratorio con le dinamiche comunitarie.

Gli acquisti sono solo dieci e realizzati per metà all'interno della cerchia familiare. Le sorelle Lisena, Carmela,

Gelsomina e Raffaella, tutte coniugate e residenti a Newark, comprano dal cugino Felice il dominio diretto e la rendita annua di un fondo di cui già dispongono come utiliste in S. Angelo dei Lombardi;³ Maria Rossi, moglie di Salvatore Santoli, compra nel 1912 dal suocero Vito il dominio utile di un terreno enfiteutico, la vedovanza non la indurrà ad abbandonare Scranton,⁴ ma a rivendere lo stesso terreno, nel 1938, a un altro Vito Santoli; Carmela Iuni compra dal suocero Generoso Compierchio una casa di un vano con mobili e orto;⁵ Anna Mannetti nel 1909 compra anche lei una casa da Giuseppe Fischetti.

Tutte queste donne vivono in America col marito, ma le loro mosse appaiono affatto individuali. Il fatto poi che alcuni venditori appartengano alla famiglia maritale lascia supporre una surroga alla tendenza maschile a soccorrere i parenti rimasti in patria – in genere il padre o la madre – acquistando beni che altrimenti migrerebbero verso altri lignaggi. Questa sembra l'intenzione dei coniugi Michele e Filomena Gialanella che, nel 1917, si annettono un terreno della madre della donna. O dei fratelli Antonio e Clementina De Biasi, che comprano in comune dagli zii tre terreni nel 1908 e li rivendono nel 1920, una volta superata l'emergenza.

Ma la vicenda più emblematica vede protagonista Maria Grazia Masucci. Costei ha trascorso col marito Francesco Morano alcuni anni negli USA, da dove rientrano entrambi nel 1900. Si direbbe però che la donna abbia avuto miglior fortuna, e per più di un motivo. Francesco non ha ancora

³ Archivio Notarile Distrettuale di Avellino, notaio Santoli, 16.8.1920, dep. 5.11.1920.

⁴ Centro minerario situato in Pennsylvania, assieme a New York meta principale dell'emigrazione guardiese.

⁵ ANDA, notaio Leone, 8.2.1913.

messo piede in paese che già pensa a ripartire, un chiaro segnale di insoddisfazione sulla riuscita del soggiorno estero. Ma non dispone del denaro necessario e, per procurarselo, vende alla moglie, per 400 lire, una casa rustica e un piccolo terreno di poco più di 20 are, «non volendo – fa mettere per iscritto – che detta sua proprietà a vendere, vada in mani estranee», mentre la donna, dal canto suo, dichiara di comprare «con denaro suo raggranellato in America».⁶

Da quel momento i destini dei due coniugi si separano: Francesco riparte subito e la moglie resta in paese. Ma non ha ancora dato fondo al suo cospicuo gruzzolo; investe infatti, poco dopo, ben 2.000 lire in un orto iemale e una casa recente di quattro vani su due piani per sé e per la madre, pur essendo il padre in vita.⁷ Si direbbe che in questo modo abbia ritenuto di assicurare a entrambe un patrimonio più solido di sottaciuti cespiti del padre e delle aleatorie rimesse del marito. Il quale si rifà vivo nelle carte del notaio a parecchi anni di distanza, quando spedisce dall'America nel 1922 2.500 lire da versare in dote, tramite la moglie, alla figlia Filomena, prossima al matrimonio. Il soggiorno americano sembra aver dato finalmente qualche frutto anche a lui, ma Maria Grazia non si è allontanata dal paese.

Senza tradire la cautela d'obbligo in presenza di dati così scarni, possiamo provare ad avventurarci in qualche deduzione iniziale, da sottoporre a ulteriori verifiche. Colpisce in primo luogo l'autonomia finanziaria delle donne e, connessa a questa, la separazione netta delle risorse dei coniugi. Le donne comprano per sé e con risorse proprie; addirittura, come vediamo fare a Maria Grazia, non provvedono solo a se stesse né si sottraggono a forme di solidarietà maritale.

⁶ ANDA, notaio Leone, 13.3.1900.

⁷ ANDA, notaio Leone, 28.4.1900.

Se è vero, comunque, che gli acquisti sono resi possibili dal denaro guadagnato in America, occorre interrogarsi sulla loro rarità. Se ne deve dedurre che solo una minima parte delle emigrate svolgesse oltre oceano un lavoro extradomestico? Nulla di tutto ciò. Le numerose inchieste sociologiche dell'epoca dicono esattamente il contrario. Le donne italiane, specie a New York, erano molto rappresentate nel lavoro a domicilio ed eccellevano nella gestione delle cosiddette *boarding-houses*,⁸ mentre nei centri minori cresciuti attorno alle attività minerarie, meta privilegiata dell'emigrazione guardiese, le occasioni per racimolare qualche dollaro erano le più disparate.⁹

Possiamo allora avanzare alcune congetture: a. che la stragrande maggioranza delle coniugate considerasse definitivo il trapianto americano, e quindi non fosse interessata a investire in Italia i propri risparmi; b. che la progettazione economica dell'eventuale rimpatrio, e cioè l'introito di proprietà in vista di una qualche agiatezza, venisse fatta rientrare nei doveri maritali; c. che le donne preferissero muoversi nel circuito del denaro anziché in quello della terra.

La generalizzabilità di queste ipotesi segue un ordine decrescente. E del resto la quasi universalità delle donne partiva per sempre. Quello che mi interessa indagare è, per l'appunto, il 'quasi', riconoscibile nell'ipotesi c.

A suffragarla, almeno tre casi. Filomena Lisena si trova in America col marito, il quale muore nell'agosto 1908. Senza

⁸ Sorta di pensioni di infimo ordine frequentate da compaesani senza famiglia.

⁹ Sul lavoro delle immigrate italiane negli USA, Andreina De Clementi, "Madri e figlie nell'emigrazione americana", in *Il lavoro delle donne* (a cura di Angela Groppi), Bari, Laterza, 1996, pp. 421-444.

por tempo in mezzo, appena un mese dopo, la vedova spedisce 2.000 lire al cognato perché le custodisca in Guardia. Non risulta nessun problema successorio, il denaro appartiene quindi alla donna. La quale, in conseguenza di questo decesso, deve aver cambiato i suoi programmi; infatti, la spedizione del denaro non fa che precedere il rientro in paese, dove si riappropria delle 2.000 lire, contrae un secondo matrimonio e rivende al cognato la propria quota dell'eredità del primo marito.¹⁰

4.000 lire spediscono dall'America a un compaesano Concetta Frascione e Filomena Pennacchio, a titolo di deposito gratuito. Naturalmente, l'invio di somme di denaro a se stessi non era certo una specialità femminile, ma, in termini relativi, appare più frequente tra le donne. E costituiva l'ovvia premessa al rientro.

Ultima Abigailla Di Pietro – nome che allude già a trascorsi familiari americani. Nel 1927 la donna presta al cognato 8.000 lire che questi le restituirà alla scadenza, quando, cinque anni dopo, l'altra sarà ripartita.¹¹

Se cerchiamo una spiegazione alla maggiore dimestichezza femminile col denaro, potremmo risalire al controverso rapporto con i beni immobili, e più ancora con la terra. Al riguardo, le clausole dei contratti matrimoniali facevano una netta distinzione: alle donne l'onere della dote, all'uomo terra e casa. Ma anche un altro rilevante canale d'accesso alla proprietà, la successione, era per loro quantomai accidentato. I guardiesi si mostravano infatti assai restii alla devoluzione egualitaria, resa obbligatoria dal Codice Piemontese ma solo in caso di morte *ab intestato*¹² e, pur di

¹⁰ ANDA, notaio Leone, 5.10.1909.

¹¹ ANDA, notaio Santoli, 7.1.1927 e 12.9.1932.

¹² Secondo il codice civile postunitario, il testatore doveva dividere la

garantirsi la facoltà di favorire gli eredi maschi, il testamento veniva depositato con grande anticipo sulle previsioni del proprio decesso. Alle donne toccava così ben poco. Le morti *ab intestato*, che mettevano maschi e femmine su un piede di parità, erano rarissime.

Non potendo fare di meglio, queste ultime tendevano a monetizzare i loro possedimenti, spesso piccole frazioni, quasi indistinguibili, e perciò inutilizzabili, di fondi di poche are.

Le carte notarili restituiscono 63 vendite in tutto, ma sarà bene separare dalle altre le cessioni di diritti successori (38), che gli eredi tendevano a redistribuire tra loro stessi. Fedeli a un'idea di solidarietà familiare che concepiva il sostegno economico in termini di scambio – denaro contro 'roba' – i maschi 'americani', per definizione più provvisti di liquidità, versavano alle sorelle piccole somme di qualche sollievo e consentivano a se stessi di ricomporre, del tutto o in parte, i frammenti del puzzle escogitato dal proprietario defunto. Secondo usanze successorie violentemente stigmatizzate dagli intellettuali meridionalisti dell'epoca.

Le donne sceglievano i loro acquirenti al di fuori dello stato coniugale. La famiglia maritale, coniuge compreso, ne erano esclusi. Le controparti naturali non erano comunque solo i fratelli: lo sono in 18 casi, cui vanno aggiunti, tra quelli identificabili, uno zio e un nipote entrambi paterni, e quindi iscritti nella genealogia patrilineare.

Ma di altrettanto interesse sono i casi residui, in cui i diritti ereditari prendono altre strade. Due vedove, Mariantonia Iuni, nel 1912 da Niagara Falls, e Filomena Lisena, in cui ci siamo già imbattuti, vendono l'eredità del proprio marito.

metà del proprio patrimonio tra tutti i figli, maschi e femmine, in parti uguali (quota legittima) e trasmettere l'altra metà a sua totale discrezione (quota disponibile).

Nessuna delle due manca di fratelli, ma entrambe cedono ai rispettivi cognati immobili di un certo valore – la prima una casa rurale e tre terreni seminativi valutati 1.000 lire e l'altra beni per 2.000 lire – che restituiscono in tal modo al lignaggio maritale

Dunque tutti i casi, finora esaminati, di vendita dei diritti ereditari femminili possono essere ricondotti a un unico criterio ispiratore, la premura di non interrompere il legame proprietà-lignaggio.

Lo dimostrano anche, *a contrario*, le occasioni in cui le eredità paterne non venivano ricomposte e le quote femminili scorporate: spunta regolarmente fuori l'indisponibilità oppure l'inesistenza stessa di fratelli.

Le sorelle Magnotta, Giuseppina e Maria Grazia, entrambe residenti a Scranton con i rispettivi mariti, probabilmente consapevoli di apprestarsi a concludere lì la loro esistenza, si risolvono nel 1935 a disfarsi dell'eredità del padre, morto nel 1910. I diritti di loro spettanza non sono granché, visto che raggiungono appena le 2.000 lire. Il compratore è il secondo marito della madre, lo stesso a cui, in quell'anno, un fratello delle donne, Antonio, residente a Dunmore con la moglie, vende un terreno seminativo per 3.000 lire, dopo essersi sbarazzato tempo prima di una casa di due vani ricevuta dal padre. Dell'altro fratello Alessandro sappiamo soltanto che risiede anche lui a Scranton. Si direbbe quindi che i Magnotta, femmine e maschi, abbiano maturato la convinzione che un ritorno in Italia non sia più all'ordine del giorno – ma ce n'è voluto, se tra la morte del padre e questa decisione passano all'incirca venticinque anni – che stiano perciò procedendo allo smaltimento dei beni guardiesi e che quindi nessuno dei fratelli possa avere interesse a comprarne.

In un frangente analogo troviamo impegnate le sorelle Forgione, Angela, Felicita e Filomena. Le ultime due vivono con i rispettivi mariti a Clyde, N.Y., dove abita anche l'unico fratello Lorenzo. Di comune accordo i quattro si risolvono a vendere l'eredità paterna a cui quindi Lorenzo non può aspirare.¹³

Occorre anche mettere nel conto che fratelli non ce ne fossero proprio, o fossero premorti. Delle quattro sorelle Santoli – Isabella, Maria, Anna e Angiolina – solo Anna non si è mossa da Guardia, mentre il padre è deceduto in America nel 1906, quando Angiolina aveva solo otto anni. Le donne, tutte accasate, si liberano poco a poco, nel 1924-26, delle eredità del padre e del nonno. Su qualche semplice compaesano ha la meglio uno zio paterno, e due delle tre dismissioni rifluiscono così nel ramo maschile.

Quando viceversa non di successione si trattava, ma di beni posseduti ad altro titolo, il vincolo del lignaggio perdeva ogni valore. Su 25 vendite in totale, solo tre coinvolgono un fratello, due un nipote e altre due, rispettivamente, un cognato e uno zio.

Ricapitolando, a differenza di quanto assodato per gli uomini, le vendite femminili superavano di molto gli acquisti.¹⁴ Vale a dire che la liquidazione, parziale o totale, dei beni soverchiava le strategie acquisitive. Rimesse femminili, insomma, spedite in paese per evitare un esproprio, pagare un debito o convertirle in un immobile, ce ne erano ben poche. In termini sintetici, potremmo raggruppare le transazioni maschili nella formula D-M, quelle femminili in M-D.

¹³ ANDA, notaio Leone, 18.6.1911.

¹⁴ Cfr. Andreina De Clementi, "Dove finiscono le rimesse", cit.

Per tornare alla mobilità, l'espatrio femminile, si è detto, segnalava in linea di massima il trapianto americano di un nucleo familiare. La temporaneità secca si addiceva solo alla mascolinità.

Queste regole celavano anche le loro eccezioni: a. benché partiti insieme, i coniugi non avevano affatto rinunciato a tornare; b. rivedevano il loro progetto originario, oppure c. le mogli rompevano la solitudine guardiese con qualche scampolo di vita coniugale americana, come suggeriscono le non rare nascite americane senza trapianto familiare o, infine, d. sia la moglie che il marito si concedevano a vicenda soggiorni più o meno brevi in paese.

Insomma, la comunità d'origine continuò a lungo a rappresentare il polo magnetico degli interessi e del rimuginare della popolazione mobile; in pratica, nessuna decisione era mai irreversibile e l'emigrazione assumeva il suo connotato definitivo soltanto al termine del ciclo di vita.

Di questa fluidità recano tracce certe le carte notarili, dove uomini e donne da tempo lontani figurano presenti in carne e ossa, in veste di testimoni, eredi, venditori, compratori.

In effetti, cessioni, acquisti e qualsiasi altro contratto relativo a beni immobili andavano stipulati in loco e se uno dei due contraenti risiedeva in Guardia e l'altro all'estero quest'ultimo doveva farsi rappresentare da un emissario di sua fiducia; se, viceversa, i soggetti potevano incontrarsi altrove, il contratto andava comunque depositato nel sito dei beni. In entrambi i casi, poiché, per esperienza comune, gli stessi consanguinei, padre e fratelli inclusi, non mancavano di riservare brutte sorprese, l'esecutrice più fedele delle volontà dell'assente era la moglie. Ma, contro ogni aspettativa, in questa veste compariva anche il marito.

I coniugi Giordano, Angelo e Antonina, discendenti da famiglie un tempo assai benestanti, si erano trasferiti nel

Michigan e, a quanto pare, non avevano rinunciato all'idea del rientro perché si prodigavano in acquisti. Angelo comincia con l'assicurarsi nel 1923 la terza parte di una casa di due vani per 3.500 lire e ne incarica il padre; svariati anni dopo, le fortune dei Giordano appaiono in ascesa, i due comprano separatamente, nel 1938, dai fratelli di lei, uno solo dei quali in Usa, oltre 11 ettari di terreno, per 10.000 lire. Nulla di insolito, se non fosse che a varcare la soglia dello studio notarile guardiese è proprio Angelo. La moglie gli ha firmato una procura in Detroit e non si è mossa dalla loro residenza di Pontiac.

Francesco e Isabella D'Ambrosio gareggiano in mobilità. Francesco parte verso il 1925 alla volta di Scranton e acquista lì stesso i diritti ereditari di alcuni compaesani. Il suo è con ogni evidenza un espatrio solitario poiché la moglie deposita l'atto in Guardia di lì a due mesi. Qualche anno dopo, nel 1934, la donna ha raggiunto il marito e vende, assieme alla sorella Maria, la quota ricevuta dal padre e dalla madre, appena defunti, ai cinque fratelli, uno solo dei quali in America. Chi rappresenta Isabella in questa transazione è adesso il marito, cui la donna ha tempestivamente intestato una procura speciale.

La sosta guardiese di Francesco è verosimilmente breve e funzionale agli affari di famiglia. Nel 1939, di nuovo negli Usa, compie l'ultimo atto che gli conosciamo, ancora un piccolo acquisto fondiario dalla zia per 3.600 lire.

E infine – ma la pur breve lista non è completa – Angela Forgione, che abbiamo già incontrato a Clyde assieme alle sorelle, proprio in occasione della vendita dell'eredità paterna, viene rappresentata in paese dal marito Angelo Lisena il 18 giugno 1911. Angelo si trattiene in Italia per oltre un anno, lo troviamo infatti il 14 settembre 1912 in veste di acquirente di un piccolo terreno nel comune limitrofo di Rocca S. Felice.

Vicari delle donne non sono solo i mariti. In casi molto rari, ma non per questo meno meritevoli di attenzione, a questa bisogna si sobbarcano finanche figli e figlie.

Giuseppa Fischetti si è trasferita a White Plains col cogniuge, quando, nel 1937, vende per mille lire due terreni a un compaesano; un affare da poco che non merita un viaggio. E dal notaio viene spedito il figlio Gaetano, rimasto in paese.

Che le donne fossero tendenzialmente sedentarie, è un fatto, ma che le madri lo fossero talvolta meno delle figlie non è altrettanto scontato.

Gaetana Cardillo rimane vedova verso i 23 anni. Siamo nel 1888 e la nascita dell'ultima figlia, Maria, coincide con la morte del marito, Angelo Petriello, che lascia anche due maschi in tenera età. Stando così le cose, l'espatrio di questi ultimi dovrebbe risalire ad anni successivi. E in effetti li ritroviamo assieme alla madre in Mount Kisko, N.Y., nel 1907, quando vendono a un parente l'eredità di Angelo, sette piccoli stabili che fruttano 150 lire.¹⁵ Nel 1923, Gaetana, ormai sessantenne, ricompare nelle carte del notaio Santoli in qualità di venditrice di un piccolo fondo di 25 are, valutato appena 500 lire.¹⁶ Quello che qui interessa è comunque che della vendita si occupa in Guardia la figlia Maria, ora più che trentenne. Non sappiamo quando Gaetana ha lasciato, si direbbe per sempre, il suo paese, né se l'abbia fatto assieme ai figli oppure, come è forse più probabile, sia stata richiamata da loro in un secondo tempo. E tuttavia la vedovanza ha significato per la donna l'accesso a una mobilità evitata dalla figlia.

¹⁵ ANDA, notaio Leone, 19.11.1907.

¹⁶ ANDA, notaio Santoli, 6.10.1923.

Condizione vedovile e residenza americana appartengono anche a Pasqua De Leo, allorché nel 1921 vende un basso di casa sottano a un compaesano per 500 lire.¹⁷ Se ne incarica la figlia Angelarosa Grande, la quale ha già il suo bel da fare per l'assenza del marito, in Usa almeno dal 1906 al 1920. In questo lasso di tempo, la donna effettua in vece di lui tre acquisti di poco conto, versa la dote alla figlia Maria, risolve una piccola controversia e deposita il testamento della madre di Angelantonio anche a pro della cognata.¹⁸

Insomma, i confini di genere tra l'una e l'altra forma migratoria appaiono più sfumati di quanto pur ineccepibili modelli interpretativi non riescano a dire. E, più in generale, sia pure da questo minuscolo ma significativo osservatorio, i ruoli maschili e femminili mostrano una flessibilità maggiore di quanto si pensi e si sia troppo spesso scritto.

¹⁷ ANDA, notaio Santoli, 27.10.1921.

¹⁸ ANDA, notaio Leone, 6.3.1918.

Maria Del Sapio Garbero

Confini e passaggi nella scrittura di May Sinclair

A consolidare l'amicizia fra me e Maria con una più profonda intesa intellettuale, ci fu May Sinclair. Di May Sinclair, figura di spicco della stagione modernista, io avevo curato nel 1991 la traduzione italiana della *long short story*, *The Flaw in the Crystal* (*L'incrinatura nel cristallo*), e le chiesi di venirla a presentare a Latina, mia città adottiva (dopo Napoli) e luogo della casa editrice che all'epoca si azzardò a introdurre questa quasi sconosciuta scrittrice presso il pubblico italiano. Maria accettò subito. Arrivò, accompagnata da Marcello, elegantissima, con uno smagliante tailleur color fucsia, messo apposta perché su di esso risaltasse il bruno lunare della sua pelle e il casco lucente dei suoi folti capelli corvini.

Ma come era nel suo stile amministrò l'amicizia con parsimonia. Che in lei significava rispetto dei sentimenti, solidità. Non fece elogi alla curatrice sua amica. Fece onore a quella arrischiata impresa editoriale con una esegesi incuriosita e controllata. Con la seria attenzione che una studiosa riserva a un complesso riemerso organismo, un'attenzione per una scrittrice a lungo dimenticata, che non sarebbe finita lì. Nulla in Maria si spegneva. Tutto perseverava e rimaneva. Di May Sinclair prese infatti a occuparsi: pubblicò intanto su *Leggere Donna* (rivista alla quale spesso

collaborava) il densissimo testo di quella sua latinense presentazione e di lì a qualche anno, nel 1997, curò per Sellerio la traduzione del romanzo *Life and Death of Harriett Frean*. Poi Maria venne a parlare di lì a poco ai miei studenti di Roma Tre: parlò della poesia di Emily Brontë in un mio corso in cui fra l'altro mi soffermavo sul rapporto fra l'innovazione modernista di May Sinclair e le tre più famose sorelle dell'Ottocento inglese che May Sinclair aveva omaggiato con una biografia, *The Three Brontës*, e con un romanzo *The Three Sisters*.

May Sinclair continuava a mantenere il beneficio di un'amicizia continuata negli anni, a far da tramite all'interno di un cerchio più ampio di affezioni.

Vorrei poter riaffermare qualche impressione legata al sentire di Maria, nel muovermi lungo il filo di queste opere di May Sinclair, *The Flaw in the Crystal* (1912), *The Three Brontës* (1912), *The Three Sisters* (1914), recuperare qualcosa di questo nostro incontrarci mediato da una scrittrice che costringe a parlare di confini e di passaggi, di confronti con la tenebra e con la luce, di terrori e di asceti, ovvero di coraggiosi gesti conoscitivi e perturbanti incontri con la verità; una scrittrice che fu anche filosofa, coinvolta appieno nella ricerca delle nuove scienze della soggettività e che Maria Stella, senza esitazioni, nella sua latinense presentazione di *The Flaw in the Crystal*, avvicinò al Conrad di *Heart of Darkness* a onta dell'ambientazione assolutamente domestica di questa novella di May Sinclair. Perché infatti questa storia del soprannaturale, ambientata nel cuore della campagna inglese, ha la capacità di avvicinarci, attraverso la sua protagonista, al cuore di un interiore male novecentesco, a una occidentale macchia originaria, innominabile eppure maleficamente concreta, che la protagonista catalizza nel suo corpo e che incrina la translucida cristallina trasparen-

za del potere salvifico che ella possiede, così ribaltando, sosteneva Maria, la convinzione espressa da Marlow in *Heart of Darkness* che «le donne son fuori di contatto con la verità».

Così sembrò a Maria, e a ragione, perché infatti la scrittura di May Sinclair, così tesa verso la trascendenza del limite, qui rappresentato dai confini carnali dell'umano e dalle sue nefaste insorgenze, non fa che confrontarsi in vari modi con quel limite, non temendo il rischio della negatività. Ma per assimilarla, o per espungerla e negarla, si chiedeva Maria nella sua recensione? Siamo di fronte alla proposta di un'idealizzata integrità dell'arte, «alla definitiva negazione del negativo», oppure di fronte a una «visione della vita e dell'arte come nodo inscindibile di creazione e catastrofe?»¹

E mi accorgo che la domanda di Maria, lasciata sulle pagine sbiadite di un numero di *Leggere Donna* del lontano 1991, ritorna improvvisamente a interpellarmi nel modo mai pallido con cui Maria sapeva porsi di fronte al lavoro e allo scambio intellettuali.

Dovrò risponderle in poco tempo, forse semplicemente estendendo e riproponendo in altro modo la sua domanda, ed evocando una sinclairiana genealogia di autori che erano cari anche a Maria: le Brontë e Thomas Hardy. Comincio a farlo precisando, intanto, il senso del binomio del mio titolo, il senso di 'confine' e di 'passaggio', termini che vogliono mantenere nel lessico di una poetica la psicoanalitica dinamica, ben nota a May Sinclair, fra la repressione dell'energia libidica, con tutte le sue malattie e i suoi terrori, e le sublimite

¹ Maria Stella, "L'incrinatura nel cristallo. La narrativa di May Sinclair", *Leggere Donna*, n. 33, luglio-agosto 1991, p. 22.

conquiste della coscienza. In “Clinical Lecture on Symbolism and Sublimation”, un saggio del 1916, di qualche anno successivo a *The Flaw in the Crystal*, la scrittrice, da conoscitrice del lavoro di Freud e Jung, ne parla così:

At the present moment there is a reaction against all hushing up and stamping down [...] Repression has had its chance in all conscience. Puritanism is now on its trial, if it be not already condemned. Wherever religion has aimed at the extermination of the natural instincts, wherever it has exalted repression to a positive virtue, it has failed of its redemptive end. Our clinics, and lunatic asylums and the consulting-rooms of nerve specialists are full of its failures. (They are also full of the successes of those people who resisted all repression!) And at last we are beginning to know why and wherein it has failed. You cannot attempt the destruction of the indestructible without some sinister result.²

Contro le forme esterne e interne di repressione May Sinclair affermava l’atto conoscitivo della parola, la sua capacità di strappare la coscienza ai suoi terrori, facendoli ascendere verso le rivelazioni del simbolo, così scoprendo una coincidenza fra letteratura e psicoanalisi. Il loro punto di

² «La nostra epoca sta reagendo contro ogni forma di silenzio e di costrizione [...] La repressione, a dire il vero, ha fatto il suo tempo, e il puritanesimo è alla sbarra in attesa di una definitiva condanna. Proponendosi di annientare gli istinti naturali e di innalzare la repressione a virtù positiva, la religione ha finito con il fallire nella sua missione redentiva. Le nostre cliniche, così come i manicomi e gli studi degli specialisti in malattie nervose, sono pieni dei suoi fallimenti. (Sono però altrettanto pieni dei successi di coloro che vi hanno resistito!). E finalmente stiamo cominciando a capire dove e perché ha fallito. È difficile che si possa intraprendere la distruzione dell’indistruttibile senza provocare qualche sinistro risultato.» (May Sinclair, “Clinical Lecture on Symbolism and Sublimation”, *The Medical Press*, August 9, 1916, p. 120).

confluenza è per May una comune vocazione liberatoria, la capacità di entrambe di aggirare «the Angel of Repression, the psychic Censor» e di affrontare il disturbo, la verità difficile:

The business of the psycho-analyst is to expose this censor and his work, and by exposing, remove him for ever [...] The first thing the Healer (the psycho-analyst) has to do, then is to evoke the appropriate symbol. We need not go into all the details of his ritual. Enough that, if he does not know the precise word of the enigma he knows that there *is* a word, and that he has got to find it [...] What he has to get at is the 'complex', the hidden thing, the beast that worries the psyche in its dark jungle, and is the source of all the trouble [...] If he is analysing a dream, the dream itself will supply him with as many symbols as he wants, all that he has to do is to provide the interpretation. Interpretation *is* illumination; it is the light thrown on the golden bridge by which the psyche is to come back.³

Maria Stella coglieva dunque nel segno evocando Conrad e proponendo il suo 'cuore di tenebra' quale punto di riferimento per valutare la rilevanza di May Sinclair nell'ambito del Modernismo, il carico di problematiche filosofiche

³ «Compito dello psicoanalista è quello di stanare questo censore e il suo operato, di modo che, stanandolo, possa essere definitivamente rimosso [...] Per prima cosa, allora, il Guaritore (e cioè lo psicoanalista) evocherà il simbolo appropriato. Non c'è bisogno di esporre nei dettagli il rituale che gli compete. Ciò che conta, se già non conosce la parola precisa dell'enigma, è che egli sappia che quella parola *esiste*, e che essa va trovata [...] Ciò che deve scovare è la cosa nascosta, con la sua 'complessità', e cioè la bestia che molesta la psiche nel buio della giungla ed è all'origine del disturbo [...] Se analizza un sogno, sarà il sogno stesso a mettergli a disposizione tutti i simboli che vuole. Lo psicoanalista dovrà solamente interpretarli. L'interpretazione è un'illuminazione; ed è questa la luce che illumina il ponte dorato attraverso cui la psiche ritorna a sé.» (*Ibid.*, p. 121)

e conoscitive proprio alla sua scrittura. Perché infatti anche May aveva azzerato ogni distanza di sicurezza dal nucleo buio dell'anima e dai mali oscuri della nostra civiltà, ingaggiando, proprio a partire da *The Flaw in the Crystal*, e dunque nella scrittura creativa prima ancora che in quella filosofica, un impegnativo confronto con «the hidden thing, the beast that worries the psiche in the dark jungle». Ma lo faceva ponendo in primo piano la soggettività femminile, rifiutandosi al ruolo debole di soggetto protetto su cui il Marlow di *Heart of Darkness* costruisce la sua doppia 'verità': quella per i marinai della barca ancorata sul Tamigi («the horror, the horror»), quella 'consolatoria' consegnata alla fidanzata europea di Kurtz, poiché, dice Marlow delle donne, «We must help them to stay in that beautiful world of their own, lest ours gets worse.»⁴ May rivendicava anche per loro la necessità di un confronto con le verità perturbanti di ciò che è celato o negato.

I confini nella scrittura di May Sinclair sono allora limiti concreti, privazioni, mancanze, contro cui cozza spesso una coartata energia femminile e sono bordi, soglie, fra la realtà e la sua trascendenza, e fra il buio e la luce, il conscio e l'inconscio, confini e bordi che la scrittura in modo orfico, da Psicopompo (l'immagine è di May Sinclair), con un sapere pionieristicamente psicoanalitico, si impegna di attraversare fondendo il tema alla forma, una forma epifanica, che produce la sua verità al varco, nel passaggio, e cioè nelle brecce che essa apre, siano esse brecce salvifiche come in *The Three Sisters* o brecce perturbanti e orrifiche come nei suoi racconti fantastici e come in *The Flaw in the Crystal*.

⁴ Joseph Conrad, *Heart of Darkness and The Secret Sharer*, New York, Bantam Books, 1989, p. 81.

Tutto si gioca in una geografia intermedia nel romanzo *The Three Sisters*, in una severa geografia brontiana, dove l'insufficienza può trasformarsi in vincolo metafisico con il reale, o altrimenti, in scontro potenzialmente tragico. È lo scenario, un remoto paesino dello Yorkshire al limite della brughiera, in cui May Sinclair ambienta la storia di Gwenda, Mary e Alice, figlie di un autoritario Vicario, che lì sono poste a vivere il loro confronto con la legge paterna e le spinte del desiderio. Ma novecentescamente, con una messa a fuoco che articola secondo moderne forme di introspezione la relazione fra le circostanze e l'agire. Quando May scrive *The Three Sisters* nel 1914, ella ha da poco concluso la biografia *The Three Brontës* (1912). Ha anche da poco condensato nel pamphlet *Feminism* (scritto sempre nel 1912 per la Women Writers' Suffrage League) la sua vicinanza alla questione femminile e la sua filosofica passione per i temi freudiani e junghiani della repressione e della nevrosi; temi di cui le interessavano i processi di sublimazione necessari per trasformare la privazione in pienezza.

Tutto nella sua vita così equamente distribuita fra Vittoriano e Modernismo (era nata nel 1863, morirà nel 1946), così equamente segnata da costrizioni e rivolte, l'obbligava del resto a occuparsene. Direttamente o indirettamente la sua vicenda di privazione, per tanti versi condivisibile con le donne della sua generazione, May la racconterà numerose volte, nei suoi romanzi e nei suoi saggi critici, ma non per lasciarcela segnata dalla sconfitta, quanto per interpretarla col sapere e la determinazione, ormai, della donna del Novecento, di chi vorrà trovare nella scrittura e nell'intima realizzazione dell'io, lo spazio della volontà e della trascendenza, della sublimazione e della cura.

In *The Three Sisters* questa vicenda di costrizione, nevrosi e sofferta affermazione del sé, trova in un brontiano spazio limite il luogo per inscenarsi. Per inscenarsi sulla base di un *effetto*: secondo una cromatica essenzialità di rapporti fra esterno e interno, secondo quella selettiva coloritura emotiva, il grigio e un bagliore su di esso irraggiato dalla visione, che May da modernista ha letterariamente già inseguito nello scrivere la sua biografia delle Brontë. Che così inizia:

È impossibile scrivere delle tre Brontë dimenticando il luogo in cui vissero, lo spoglio paesino grigionero issato come un bastione sul bordo netto della brughiera, [...] la piccola casa oblunga, spoglia e grigia, attorniata su due lati dal cimitero [...] Ma un sentiero conduce [...] verso “un verde viottolo solitario”, il viottolo di Emily Brontë che porta in aperta brughiera [...] Tutta la poesia, la passione e la gioia loro è là, in questo luogo di tragedia visibile e palpabile, angusto come lo è la fossa e sconfinato.⁵

Confine e fuga: quel binomio sulla cui base viene allestita la scena iniziale, e che diventa principio ordinatore dei fatti della vita nella biografia delle Brontë, diventa esordio romanzesco in *The Three Sisters*, ritorno modernista a un luogo scarso ma dalla doppia geografia, visibile e invisibile, diventa possibilità di creare luoghi e personaggi dal peso alleggerito:

A nord-est, in fondo alla strada che dalla brughiera digrada a valle, lì è Garth, un paesino della regione di Garthdale. Si rannicchia lì, celato da una curvatura della valle che lo avvolge completamente, tra porte sbarrate a sud e a occidente [...] La pietra dei tetti e delle mura è nuda e annerita dal vento e dalla pioggia come se fosse passata attraverso il fuoco:

⁵ May Sinclair, *Le tre Brontë* (cura e traduzione di Maria Del Sapio Garbero), Napoli, Liguori, 2000, p. 21.

le case posseggono il silenzio, l'oscurità e il mistero di ogni estremo avamposto. A nord, lì dove la strada maestra comincia a risalire, la canonica si staglia in tutta la sua solitudine.⁶

Come la pietra dal cui cuore tutto è stato sbozzato (case, chiesa, canonica, pietre tombali), il luogo non ha più nome. Annerito dagli elementi atmosferici, esso sembra essere passato attraverso il rito di combustione che lo fa reingoiare nell'oscurità materica di uno stato originario. Sì che la *wilderness* della brughiera verso cui tutto si approssima e sconfinava diventa il limite in cui, per via di un oscuramento (o carbonizzazione) del tratto esteriore, il poco si affaccia sul troppo della sua alterità; quell'«even too much» con cui Gwenda, la donna innamorata della brughiera e della luna, riconosce il posto e lo fa proprio.

May Sinclair celebra così ciò che lei carpisce a Emily in particolare, quella pennellata essenziale per cui la topografia sconfinava nell'incommensurabile e che neppure Hardy, lei dice, l'unico che si possa avvicinare all'autrice di *Wuthering Heights*, è riuscito a eguagliare: «lui è costretto a lavorare di più, a metterci più pennellate per ottenere l'effetto voluto.»⁷ E May Sinclair stava certo pensando a quell'impressione possente della brughiera di Egdon Heath con cui un Hardy, attratto da Turner e dagli impressionisti, aveva dato inizio al suo *Return of the Native* (1878), un'«impressione» in cui Hardy aveva fuso molte brughiere, non ultima quella letterariamente segnata dall'erranza del Lear shakespeariano e di quei suoi compagni «vagabondi del buio», facendone la

⁶ May Sinclair, *Le tre sorelle* (a cura di Maria Del Sapio Garbero, tr. it. Francesca Galeotti), Firenze, Le Lettere, 2005, p. 5.

⁷ May Sinclair, *Le tre Brontë*, cit., p. 175.

condensazione del nucleo tragico del suo romanzo: non solo scena ma l'Altro agente, quasi un personaggio. Anche da Hardy, oltre che dalle Brontë, May aveva imparato a scorgervi un 'avamposto', un luogo che Hardy nel primo capitolo del suo romanzo ci tiene a cogliere nel suo momento crepuscolare di transito verso il buio della notte, in quel glorioso momento di passaggio in cui il dorso scuro della brughiera si congiunge da titano all'indugiante linea chiara del firmamento. Era lì in quel momento che si capiva la brughiera. E lì, in quel notturno luogo solitario e in attesa, presago di tragedie, Hardy aveva posto a vagare la sua inquieta Eustacia, un personaggio regale, una divinità pagana al pari della brughiera – Artemide, Atena, Era, Cleopatra; un personaggio che si accorda con classica perfezione architettonica al luogo, che ne assorbe gli umori e la primitiva maestà, ma non un poeta capace di afferrarne il linguaggio e di vivere di quella atemporale e indomata bellezza. Eustacia, lei stessa indomata e insondabile, odia la brughiera ed è destinata a cozzare tragicamente contro un bordo che per lei è solo l'avamposto dell'Ade.

La lingua della brughiera nel romanzo di Hardy rimane dunque al narratore. In *The Three Sisters* di May Sinclair, essa passa dal narratore al personaggio. May la consegna a Gwenda, che da donna e da potenziale artista, vi trova la possibilità di dar corpo alla visione: un risarcimento, una salvezza, così come poi sarà pienamente in *Mary Olivier: A Life* (1918), l'autobiografico *Künstlerroman* della scrittrice.⁸ Perché, cos'è poi Garth (o Haworth), o la brughiera, per May Sinclair, se non emblema di una penuria, di una pri-

⁸ Su questo cfr. il mio *L'assenza e la voce. Scena e intreccio della scrittura in Christina Rossetti, May Sinclair, Christine Brooke-Rose*, Napoli, Liguori, 1991, pp. 99-178.

vazione di vita, un confine, su cui la donna primonovecentesca dovrà imparare a far leva per ribaltarla in ricchezza? Di quella dieta, «una dieta da fame», un «appannaggio minimo» (aveva detto May Sinclair delle Brontë), si alimentano, con accomodamenti, trascendenze e nevrosi, i nervi moderni delle tre sorelle: Mary, Gwenda, Alice.

Piuttosto inadempiente sul piano dell'ingombrante vittoriano senso della verosimiglianza, la scrittura in *The Three Sisters*, si prende tutto il tempo per dire la verità sul soggettivo rapporto che il corpo e la coscienza intrattengono con la vita. Dilata e condensa come vuole il tempo e lo spazio. May Sinclair vi allestisce lo scenario di una trama parentale dominata dalla figura del padre, nella cui ombra maturano i domestici appagamenti di Mary, la nevrotica malattia di Alice, le sublimazioni di Gwenda: una trama tessuta con i materiali 'illuminanti' del simbolo. E penso giovani alla comprensione della speciale stratificazione linguistica del romanzo riprendere le pagine di "Clinical Lecture on Symbolism and Sublimation". Vi si trova espressa la lucida convinzione che la creazione artistica, e dunque il testo letterario, così come l'attività onirica analizzata da Freud e Jung, ha come suo materiale il simbolo, e che il simbolo, 'evocativo' e orfico nella sua natura, è il ponte attraverso cui ciò che è represso e celato ascende (trova un passaggio) verso la luce della parola.

In *The Three Sisters* sarà Gwenda a vedere la luce, con superbia forse, una superbia da artista come quella della protagonista di *The Flaw in the Crystal*, ma non per questo 'espungendo' la paura e il dolore, la consapevolezza di essere preda di un'istanza intransigente e spietata – l'assoluto, la visione nitida e disinteressata. «Perché la bontà e la purezza sono terribili» ci aveva detto già Agatha in *The Flaw in the Crystal*, quando il disinteresse che il suo dono

salvifico le impone, subisce l'ultimo giro di vite, la grande prova, corrompendosi di desideri non sopiti e precipitandola nell'orrore. E infatti la catastrofe, Agatha lo sa, è nella stessa purezza, è nella sua stessa tronfia esaltazione sacrificale che viene man mano erosa dall'umana consapevolezza di essere veicolo di una forza rischiosa e terribile: «È il sublime, non capisci, oh non *capisci* che può farti crollare? Non capisci cosa esige da te?».⁹

È con lo stesso tremore che Gwenda in *The Three Sisters* si avvia verso il suo solitario ascensionale destino. Con lei intanto l'autrice mette alla prova la possibilità per il romanzo primonovecentesco di immaginare una trama femminile nuova, senza epilogo per la protagonista se non l'epifanico accadere dell'io a se stesso, che si realizza con il rivelarsi di un luogo identificante, una coincidenza cromatica, la cattura di un ritmo, e che è tutt'uno a inizio secolo con il caparbio affermarsi di una poetica del celibato (si pensi a personaggi come Miriam Henderson e Lily Briscoe) e di un *Künstlerroman* al femminile. «C'era qualcosa», leggiamo in *The Three Sisters*, «che [suo padre] non aveva ancora sciupato, perché non ne aveva mai sospettato l'esistenza: la sua singolare passione per il luogo. Di certo, se l'avesse intuìta, l'avrebbe calpestata [...] Quel sentimento si era acceso in lei a prima vista mentre, all'imbrunire, si dirigevano da Reyburn a Garthdale [...] E fu allora che [...] vide il lungo profilo grigio della Cresta di Greffington, che celava la luna segreta e il Karva, con il cinereo occidente dietro di esso. C'era qualcosa nel loro aspetto e nella loro forma che la invitava, come se quei luoghi la conoscessero e la stessero

⁹ May Sinclair, *L'incrinatura nel cristallo* (a cura di Maria Del Sapio Garbero, tr. it. Maria Del Sapio Garbero e Maddalena Pennacchia), Latina, L'Argonauta, 1991, p. 86.

aspettando. La colpirono con la scossa del riconoscimento, come se le fossero già noti e anche lei li stesse aspettando.» Nessuno nel resto della famiglia ama quel luogo, per tutti un luogo dannato, «infernale». Ma «era proprio questo il suo fascino per Gwenda. Quel luogo adorabile era tutto suo. Nessun altro lo voleva. E lei lo amava per quello che era.»¹⁰

È nella brughiera, in un luogo soglia, che la Gwenda di May Sinclair trova l'ebbrezza di una posizione conoscitiva, l'attimo di intensità che sublima la povertà del vivere e la risarcisce dal dolore: la rinuncia all'amore, l'accettazione, per lei così fiera e indomabile, del fin troppo noto destino di figlia immolata alla malattia del genitore.

E se tutto in *The Three Sisters*, a partire dal tributo implicito nel titolo, avviene poi nel nome delle Brontë, è perché la scrittrice in loro ha scorto un potere, un potere dello sguardo interiore capace di strappare il reale alla sua insignificanza e di trasformare la privazione in pienezza, una sufficienza rispetto all'insufficienza della vita esteriore che tale è, in assoluto, soprattutto in Emily.

L'influsso delle Brontë si è ormai tradotto in una parola romanzesca tesa in modo epifanico verso il proprio senso. Ma quel senso, perché appaia alla vista e alla parola, presuppone la stessa disciplina che il paesaggio severo della brughiera ha imposto all'immaginazione delle Brontë e di Emily in particolare. Necessita di un esercizio speciale: di un passaggio. Bisognerà sapersi muovere poeticamente in una penuria di fatti e di luce, come sa fare infatti la notturna e lunare Gwenda. Sarà necessario addentrarsi nel buio del confino («the hole», «the infernal place») per portarsi su quel confine indecidibile dove, per un effetto lunare,

¹⁰ May Sinclair, *Le tre sorelle*, cit., pp. 53-54.

appaiono profili luminosi e balena la visione. Quando la realtà improvvisamente si fa vedere illuminata da una strana luce segreta, una luce liquida e impercettibilmente tremula, come quella che avvolge e immobilizza in un'arcana distanza gli alberi di biancospino: «Gwenda li vide come stagliati in lontananza, nell'incanto di una visione immota e nitida, di penetrante bellezza [...] Fin quando quel candido bagliore si protrasse, Gwenda si sentì travolgere dalla stessa immobilità che circondava i biancospini in fiore.»¹¹

Stasi luminosa delle cose e stasi improvvisa delle emozioni: Gwenda viene arrestata lì, in un esclusivo momento di felicità. L'autrice è ormai pervenuta a una percezione estetica che, come nel successivo autobiografico romanzo *Mary Olivier: A Life* (1919), ha a fondamento la *radiance*, ovvero un lessico che con diversa gradazione teorica, si accrediterà con il *Portrait* di Joyce.

Tutto nel paesaggio di *The Three Sisters* è presagio e aspettazione del momento di visione: tutto il fare e l'avvenire (nel tempo della trama) conduce verso un chiarore misterico, verso la nuvola di biancospino. E come dicevo, c'è forse superbia nella Gwenda imbevuta di metafisica, che è rimasta volentieri sola a inerpicarsi per le volute di quel suo interiore ascensionale destino, il destino che il sentiero in salita lungo le pendici della collina le ha, fin dall'arrivo in quel luogo nella brughiera, topograficamente assegnato; il destino che nel suo percorso mistico o quasi penitenziale la scrittrice affronta peraltro, nel 1924, nella novella in versi *The Dark Night of the Soul*, una storia di desiderio, lacerazioni e asceti, strutturata sul modello dell'*Oscura notte dell'anima* di S. Giovanni della Croce.

¹¹ *Ibid.*, pp. 265-266.

Ma nell'ascesi delle eroine di May Sinclair non c'è trionfalismo.

Al solitario villaggio di pietra annerita che l'ha da sempre aspettata, Gwenda, si consegna alla fine del romanzo con sgomento, con l'amara improvvisa consapevolezza di aver sacrificato tutto solamente per la propria «miserabile anima». Cosa le chiederà ancora? E mentre si allontana da noi, il corpo ancora agile e asciutto, da eterna adolescente, ma con null'altro nel palmo se non la vulnerabilità al dolore, ci fa arrivare angosciata la sua domanda. Riuscirà ancora ad afferrare la magia dei biancospini in fiore? «Non lo so», le ha risposto qualcuno che con lei ha una solidale affinità elettiva: «va e viene, o qualcosa del genere [...] Posso dirti questo per consolarti. Se soffri abbastanza, tornerà da te, forse. Ma se sei felice e contenta, ti lascerà, senza ombra di dubbio [...] E ti dirò ancora un'altra cosa. Non ha niente a che vedere con il bene e con il male. Bere o commettere peccati non l'allontanerà da te. Un po' come la grazia di Dio, credo.»¹²

La privazione, il dolore, la grazia. In una tale ricerca, così come poi May Sinclair, da filosofa, ci spiegherà in *A Defence of Idealism* (1917), la realtà diventa presagio, tremore, attesa, *expectancy*. Ti coglie con uno shock, «the shock of contact with reality».¹³ Esiste solo come dono 'improvviso' di verità, un dono che l'artista spartisce con gli amanti, i santi, i mistici, e magari con gli eroi nel momento in cui si trovano faccia a faccia con la morte. (E qui May pensava forse a quelli del primo conflitto mondiale allora in corso, un conflitto che lei aveva conosciuto da vicino come volontaria in un corpo d'ambulanza della Croce Rossa sul fronte belga).

¹² *Ibid.*, p. 305.

¹³ May Sinclair, *A Defence of Idealism*, London, Macmillan, 1917, p. 302.

La realtà dell'arte è forse, in questo, catastrofica e creativa: un'annientante scoperta di verità nello stesso improvviso luminoso incarnarsi della Cosa. La scrittura di May Sinclair mostra che l'orfico rituale che la sostiene è un'esecuzione dolorosa, rischiosa, e sempre imperfetta. Con che, forse, ho dato una qualche risposta all'interrogativo posto con forza da Maria Stella in relazione a *The Flaw in the Crystal*, della cui protagonista del resto lei stessa scriveva: «Nel boschetto dietro casa, Agatha, vergine vestale del sacro calice della purezza, deve affrontare gli stessi innominabili orrori di Marlow nella giungla africana».¹⁴ E qui Maria Stella sceglie un passo dall'edizione italiana della novella abbagliante ai fini del suo raffronto con Conrad:

Dal bosco e dalle siepi che lo delimitavano provenivano suoni che risultavano orribili; deboli suoni di movimento, di strani brividi, brulichii, crepitii; suoni di affanni incessanti, infinitamente penetranti, di agonia e di disgusto. Suoni, erano, di cose invisibili non ancora nate, costrette a nascere; i suoni del verme non ancora nato; di cose che strisciano contorcendosi nella decomposizione. Sapeva ciò che udiva e vedeva. Udiva il rimescolarsi di quella corruzione che era la vita; le tenere foglie del grano la spaventano, perché in loro v'era l'impulso e la passione del male che era la Vita; gli alberi, mentre allungavano le loro braccia minacciandola, erano spaventosi, con quel terrore che era la Vita. Laggiù, in quel verde lussureggiante del vivaio, la terra pullulava di abominio; e il fiume, livido, pallido, una cosa mostruosa, strisciava trascinandosi appresso la sua melma.¹⁵

«Dopo una pagina come questa», scriveva Maria Stella, «non ci sarà ricomposizione dell'ordine – né interiore né

¹⁴ Maria Stella, *L'incrinatura nel cristallo*, cit., p. 22.

¹⁵ May Sinclair, *L'incrinatura nel cristallo*, cit., p. 71.

esterno – se non illusoria: la vita percepita nella perfezione del suo rigoglio, nella sua stasi minerale, ferma, fredda immota come un cristallo – la vita colta da Agatha nell’esercizio mistico della sua Arte – dovrà necessariamente fare i conti con la vita percepita nell’imperfezione del suo divenire, del suo corrompersi, della sua mortalità.»¹⁶

Traduzioni italiane di May Sinclair

L’incrinatura nel cristallo (a cura di Maria Del Sapio Garbero, traduzione di Maria Del Sapio Garbero e Maddalena Pennacchia), Latina, L’Argonauta, 1991.

Storie fantastiche (a cura di Maria Del Sapio Garbero, traduzione di Maria Del Sapio Garbero e Maddalena Pennacchia), Latina, L’Argonauta, 1992.

Vita e morte di Harriett Fream (a cura di Maria Stella, traduzione di Marcella Soldaini), Palermo, Sellerio, 1997.

Le tre Brontë (cura e traduzione di Maria Del Sapio Garbero), Napoli, Liguori, 2000.

Le tre sorelle (a cura di Maria Del Sapio Garbero, traduzione di Francesca Galeotti), Firenze, Le Lettere, 2005.

¹⁶ Maria Stella, “*L’incrinatura nel cristallo*”, p. 22.

Laura Di Michele

Maria e Babette

1. Perché Maria e Babette

Ho sempre pensato che Maria Stella, in qualche misterioso modo, potesse presentarsi ai nostri occhi di colleghe di lavoro e di amiche, come una sorta di blixeniana Babette: per la sua dedizione agli altri e a se stessa e per la sua insuperabile gioia nel fronteggiare il mondo, con le sue asperità, le sue consolazioni e, nonostante tutto, le sue bellezze. Ogni volta che Maria si affacciava alle molte finestre che si aprivano sul mondo, si aveva l'impressione che si appoggiasse su quei davanzali con l'intenzione di non essere mai mera testimone di quanto poteva accadere 'là fuori'. Sempre, ella si poneva come partecipe e festosa osservatrice della storia di ciascuna delle sue studentesse, di ciascuno dei suoi studenti, di ciascuna delle sue colleghe e dei suoi colleghi di anglistica e, di più, delle sue amiche e colleghe dell'allora "Archivio delle Donne" dell'Orientale di Napoli. E, di tutte loro, sembrava sapere tutti i segreti: ne conosceva le pieghe più nascoste che, talvolta, commentava divertita e ironica, come se stesse assistendo a una rappresentazione, nella quale, però, desiderava entrare per modificare le complicate dinamiche del gruppo, per renderle meno dirompenti e indigeste, forse anche un tantino pericolose al benessere della collettività.

E tutto ciò Maria sapeva fare con il garbo, la gentile fermezza e la aristocratica determinazione che, in parte, le derivavano dalla frequentazione della storia letteraria inglese dell'Ottocento e del Modernismo. Ma, in parte, credo anche che tali qualità possano essere ascritte – almeno negli ultimi anni della sua vita e anche a partire dalla versione filmica del *Pranzo di Babette* (1987) – al profondo vincolo che Maria sentiva di avere nei confronti di quella straordinaria creatura di finzione, Babette, pensata da Isaak Dinesen, *alias* Karen Blixen, nel 1958 e resa magistralmente sugli schermi cinematografici da Gabriel Axel.

Ricchezza interiore, approccio ironicamente giocoso alla vita e alla letteratura, vitalità e certezza di poter donare generosamente l'esperienza dell'arte, della letteratura e della cultura sono stati alcuni degli elementi salienti con i quali Maria ha dato un forte impulso e, in realtà, il suo più importante contributo a quel grandioso 'banchetto' del e sul femminile che fu – sul finire del 1998 – il Congresso internazionale e interdisciplinare su "Donne e Proprietà", organizzato con pieno successo presso l'Orientale dalla stessa Maria, da Angiolina Arru e da me stessa. Gli *Atti* di quel laborioso, emozionante e felice Congresso furono poi pubblicati nel 2001 da Liguori Editore e, alla fine di quello stesso anno, ricevettero l'importante riconoscimento del primo premio per la cura editoriale dalla Casa Internazionale della Donna di Roma.

Maria Stella aveva presagito, o forse lo aveva cercato intellettualmente e affettivamente con piena caparbietà, tale collegamento tra il magnifico festino di Babette e quello che, a suo vedere (e, forse, non soltanto suo), era stato il lungo, complesso ed estenuante banchetto intellettuale di "Donne e proprietà"; però, fu solo nella premessa al volume *Proprietarie*, che derivò per l'appunto dal Congresso,

che Maria dette voce per la prima volta pubblicamente a quella simbiosi tanto desiderata (e finalmente realizzata?). Credo che avesse ragione e credo che ella avesse sempre avuto in mente tale legame, prima ancora di renderlo a parole, oralmente o in forma scritta. Oggi, più che mai, penso che davvero il risultato dei lavori svolti, prima, durante e dopo il Congresso, possa paragonarsi a quello realizzato da Babette nel racconto di Blixen. Quel lavoro si configurava come una sorta di sua caparbia espressione di voler iscriverne, dentro l'istituzione universitaria e fuori di essa parimenti, una presenza femminile che non finisse per essere considerata soltanto come un 'burocratico' riconoscimento all'opera più che decennale di un gruppo agguerrito di docenti universitarie, e non fosse neppure vista come una sorta di fiore all'occhiello per l'Istituto Universitario Orientale che non poteva più limitarsi semplicemente a ospitare quel gruppo di donne intellettuali. La voce, la scrittura, le attività seminariali, di ricerca, la didattica delle colleghe dell'allora "Archivio delle Donne" dovevano andare a proporsi come un insieme, ormai ben collaudato, come una concreta manifestazione della 'proprietà intellettuale delle donne', di possedere e controllare, comunicare e rendere leggibile la loro storia, le loro storie. E, forse, è da allora che l'"Archivio delle Donne" ha compiuto un balzo in avanti per divenire un vero e proprio Centro di studi sul e del femminile, problematicamente lanciato verso la ricerca interdisciplinare e internazionale, verso il coinvolgimento attivo di donne straniere, che non siano più unicamente il soggetto di una necessaria indagine letteraria, storica, artistica, linguistica e culturale: perché, per quanto tale ricerca possa essere avanzatissima e progressista e cerchi di porsi dalla parte dell'alterità straniera, pur tuttavia essa rischia di essere sempre limitante ed emarginante.

A pensarci bene, la storia di Babette è la narrazione sofferta e travolgente della vicenda di una straniera, per di più papista, esule dalla Francia dopo la repressione dei comunardi in una terra che le si para davanti come inospitale: per il paesaggio e per il clima, per l'insieme bigotto e intransigente degli abitanti puritani del villaggio norvegese di Berlevaag, per le barbare abitudini di mangiare soltanto «lo stoccafisso e una zuppa di birra e pane»¹ e, naturalmente, per la diffidenza con cui l'intero villaggio guarda a Babette, la francese, la quale – però – dopo una sola settimana «cucinava lo stoccafisso e la zuppa di birra e pane come una cuoca nata e cresciuta a Berlevaag».² Eppure, nonostante ciò, la straniera che non sa parlare la lingua del luogo che la ospita aveva cominciato a divenire un membro rispettato della comunità di Berlevaag, al punto da riuscire a incidere positivamente sull'economia domestica delle due sorelle Martina e Filippa e sul mercato:

Anche il mondo al di fuori della casa gialla finì per rendersi conto della bravura di Babette. La profuga non imparò mai la lingua della sua nuova patria, ma nel suo titubante norvegese riuscì a far calare i prezzi ai più incalliti commercianti di Berlevaag. Era temuta e rispettata al porto e al mercato.³

Babette impone il riconoscimento della differenza: come ha accettato di adeguarsi a ciò che ha trovato lì, rinunciando a molti aspetti del suo mondo francese, così riesce a far conoscere la propria diversità, rifiutandosi di essere unica-

¹ Karen Blixen, "Il pranzo di Babette", in K. Blixen, *Capricci del destino*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 19.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 20.

mente oggetto di ipotesi, interpretazioni e suggestioni. Il che sbalestra in primo luogo le sorelle e, in effetti, la comunità intera:

Accadeva poi, parlando con Babette, che Martina o Filippa non ricevessero risposta: allora si domandavano se ella avesse almeno udito ciò che le avevano detto. La trovavano in cucina, coi gomiti sulla tavola e le mani alle tempie, immersa nello studio di un librone nero che esse sospettavano segretamente essere un libro di preghiere papista. Oppure sedeva immobile sullo sgabello a tre piedi della cucina, con le mani robuste abbandonate in grembo e gli scuri occhi spalancati, enigmatica e fatale come la Pizia sul tripode. In quei momenti si rendevano conto che Babette era profonda, e che negli abissi del suo essere v'erano passioni, ricordi e desideri di cui esse non sapevano nulla.⁴

E, però, nonostante il nome di Babette venga oramai incluso nelle preghiere di non pochi membri della Confraternita, è chiaro che quando la più grande infrazione – il pranzo francese che Babette prepara per tutta la comunità, incredibilmente del tutto a sue spese – sta per avvicinarsi, gli antichi timori vengono riattizzati e i vecchi pregiudizi tornano a fare capolino. È quanto accade, a esempio, quando Martina si trova di fronte alla porta di casa che è andata ad aprire, una sorta di folletto dai capelli rossi che le scarica quasi sui piedi un qualcosa di verdastro o nero che subito le si rivela come una creatura demoniaca:

Il giovane la guardò sogghignando, mentre scaricava dalla carriola un oggetto grande e indefinibile. Alla luce della lampada sembrava una pietra nera o verdastra ma, poi, scaricato sul

⁴ *Ibid.*, p. 21.

pavimento della cucina, tirò fuori all'improvviso una testa da serpente e la mosse lievemente in qua e in là. Martina aveva veduto riproduzioni di tartarughe, e da bambina aveva perfino posseduto una tartarughina, ma questa era una cosa di dimensioni mostruose, e orrenda da vedere. Uscì dalla cucina, rinculando, senza dire una parola.

Non osò dire alla sorella ciò che aveva veduto. Trascorse una nottata quasi insonne, pensava a suo padre e le pareva che proprio nel giorno del suo compleanno lei e sua sorella avrebbero ospitato in casa sua un sabba di streghe. Quando, alla fine, si addormentò, fece un sogno orrendo in cui vedeva Babette che avvelenava i vecchi Fratelli e le vecchie Sorelle, Filippa e lei stessa.⁵

Il pentimento per quanto sicuramente accadrà il giorno del pranzo, il senso di colpa per non aver saputo resistere alle suppliche di Babette e la certezza che «ora la donna bruna e il ragazzo rosso, come una strega col suo genietto familiare, avevano preso possesso di quel locale»,⁶ spinge Martina a trovare conforto e solidarietà nella comunità di Berlevaag. Invano tentano di resistere alle tentazioni inenarrabili cui la bruna Babette e il suo piccolo aiutante dai capelli rossi sottopongono senza sosta il palato e il gusto dei commensali. A nulla vale che i membri della Congregazione si dicano ripetutamente che non avrebbero dedicato neppure un pensiero alla parola cibo;⁷ e, d'altra parte, perfino il generale Loewenheim (che era stato innamorato di Martina trent'anni prima) non può che lasciarsi andare al turbinio delle straordinarie sensazioni e dei ricordi del passato che quei sapori e quel vino, e quella tavola riccamente ed ele-

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 35.

gantemente imbandita, evocano. Non si può resistere alla piena di fortissime emozioni, di piaceri che cancellano antiche incomprensioni, che riaprono canali di comunicazione spenti da tempo, che indicano nuove possibilità di rapportare le proprie e le altrui molteplici diversità:

Gli ospiti della casa gialla ondeggiavano, barcollavano, cadevano bruscamente a sedere o a faccia avanti e carponi ed erano coperti di neve, come se i loro peccati fossero stati davvero lavati sino al candore della lana, e in questo riconquistato aspetto d'innocenza saltellavano come agnellini. Per ognuno di loro era gran felicità essere diventati come bambini, ed era anche uno spasso benedetto osservare vecchi Fratelli e vecchie Sorelle, che si erano sempre presi tanto sul serio, travolti da questa celestiale seconda infanzia. Inciampavano e si rialzavano, proseguivano o restavano immobili, tenendosi per mano fisicamente quanto spiritualmente, eseguendo a momenti la gran catena di una beata danza di lancieri.⁸

Perciò, quando con Angiolina Arru parlammo un po' di cosa avremmo potuto dire, lei ed io, per ricordare Maria Stella e quando la stessa Angiolina mi suggerì, interrogativamente, se me la sentivo di affrontare la qualità e il senso del rapporto fra le due artiste, Maria e Babette, ne fui contenta e, forse, anche un po' stupita, perché io stessa stavo riflettendo sulla possibilità di trattare proprio di questo legame, affettuoso e intellettuale, fra Maria e Babette.

2. Ricchezza e destino dell'artista

Come si sa, altre due storie scritte da Blixen immediatamente prima e immediatamente dopo "Il pranzo di Babette",

⁸ *Ibid.*, p. 41.

affrontano la questione, centrale in tutta la scrittura narrativa dell'autrice danese, della ricchezza aristocratica del vero artista; la prima, intitolata "Il pescatore di perle" e pubblicata originariamente nel 1954, mostra la sofferta commistione fra realtà e finzione attraverso la vicenda dello studente di teologia Saufe, incapace di relazionarsi alla realtà circostante, preso come è dall'attrazione per il mondo dei sogni e della fantasia, dalle creature alate (uccelli o angeli) al punto da dedicare la sua vita a costruire ali per sé e per gli altri e a vivere con gli uccelli.⁹ Egli non sa vedere nella danzatrice Thusmu (che a lui sembra volare proprio come un uccello, o come un angelo) la coesistenza di spiritualità e di carnalità; ed è importante che sia proprio mentre è insieme a Thusmu che egli scopra, drammaticamente, che quelle ali che era andato così faticosamente costruendo per potersi elevare fino al mondo degli angeli non solo non fanno più per lui, ma sono del tutto ridotte in rovina:

Il giorno seguente, per farle piacere, egli la condusse, tutta velata, nel suo laboratorio. Allora vide che i topi avevano mangiato le penne da volo delle aquile, e che i telai delle sue ali erano spezzati e sparpagliati qua e là. Li guardò, e ricordò il tempo in cui vi aveva lavorato sopra. Ma la danzatrice piangeva.¹⁰

Naturalmente, la danzatrice si sente in colpa in quanto era stata inviata specialmente dal ministro del re con il compito di convincere il giovane «ragazzo volante»¹¹ dell'inesistenza degli angeli. Ella stessa non è un angelo, come invece si ostinava a pensare il giovane:

⁹ Karen Blixen, "Il pescatore di perle", in K. Blixen, *Capricci del destino*, cit., pp. 50-53.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

“Ma io, amore,” ella disse, “non so volare, sebbene mi dicano che quando danzo sono di una straordinaria levità. Non essere in collera con me, ma ricorda che Mirzah Aghai e i suoi amici sono potenti, e una povera ragazza nulla può contro di loro. E sono ricchi, e posseggono cose stupende. E tu non puoi pretendere che una danzatrice sia un angelo.”¹²

La seconda storia, intitolata “Tempeste”, esprime la necessità – sia pure tormentata dai molti turbamenti emotivi cui è sottoposta la vita di Malli, la diciannovenne protagonista – per la fanciulla che vuole essere una vera artista, di lasciare la vita della quotidiana normalità per divenire attrice al seguito del suo maestro di recitazione, il capocomico Herr Soerensen.

L’arte, la vera arte, non può fare a meno di rappresentare anche l’aspetto brutale della vita, perché un racconto non può esistere senza il suo lato oscuro, senza quel territorio di ombre in cui il diavolo può fare la sua parte. È così per tutte le storie di Blixen: in “Carnival”, per esempio, l’oscurità e il nero occupano una parte di rilievo, proprio come nel “Pranzo di Babette” o in altri suoi racconti. E, del resto, per una scrittrice che adorava Degas il colore nero aveva un sapore sacro;¹³ non è perciò del tutto irrilevante

¹² *Ibid.*, p. 54.

¹³ In una lettera del 1938 scrive di una particolare impressione di un non identificato dipinto di Degas: «I remember a painting by Degas ... it was one big declaration of how glorious, deep, divinely black – the colour black – is. It has been of great joy and comfort to me in life» (in *Karen Blixen in Denmark: Letters, 1931-62*, edited by Frans Lasson and Tom Engelbrecht, Copenhagen, Gyldendal, 1996, vol. I, p. 278: «Ricordo un dipinto di Degas ... era una grande affermazione di quanto glorioso, profondo, divinamente nero – sia il colore nero. Mi è stato di grande gioia e conforto nella vita.»)

che, in “Carnival”, la figura fittizia di un pittore osservi, sviluppando una sua teoria dei colori:

I know that there is, somewhere, a theory that black will make your colouring heavy. It is a very great mistake. On the contrary, it makes for lightness and does away with greasiness, which is the most deadly danger for a painter: the clay, as you know, before the baking is also greasy, soft and heavy, but in the burning pottery becomes black, and grows at the same time hard, dry and light. Thus life. It is necessary to get black into it somehow. You young people know of no black, and what is the result? Alas, that your existence becomes every day more flat and greasy.¹⁴

Nel racconto “Il pranzo di Babette”, Babette – mediante la sua grandiosa arte culinaria – mette insieme divino e demoniaco: questa fusione è ottenuta mediante l’introduzione del colore nero in un ambiente che è grigio, arido e piatto ed è manifestazione di un’arte aristocratica, in grado di muoversi elegantemente senza sbavature fra celestiale e infernale.

Maria, come Babette, introduce un qualcosa di prezioso e insolito – artistico, in fondo – in un ambiente e in un’at-

¹⁴ Karen Blixen, *Carnival – Entertainments and Posthumous Tales*, London, Heinemann, 1978, p. 71: «So che da qualche parte c’è una teoria secondo la quale il colore nero rende l’arte di dipingere pesante. È un errore davvero grande. Al contrario, il nero contribuisce alla leggerezza eliminando il grasso, che è il pericolo più grande che ci sia per un pittore: come sai, prima della cottura l’argilla è anche grassa, soffice e pesante; mentre cuoce diventa nera e, nello stesso tempo, dura, secca e leggera. Così è anche per la vita. In qualche modo è necessario metterci un po’ di nero. Voi giovani non sapete nulla del colore nero. E quale è il risultato? Ahimé! Che la vostra esistenza diventa ogni giorno più piatta e grassa.»

mosfera che divengono, inevitabilmente e quotidianamente, inquieti, «more flat and greasy». Maria, come il pescatore di perle e il narratore dello stesso racconto e come la giovane Malli della storia “Tempeste”, si è tenacemente impegnata a produrre una terza possibilità di elaborare la propria storia personale intrecciandola, concretamente e simbolicamente, alle storie degli altri soggetti, soprattutto femminili (ma non solo), del suo mondo. Nel lavoro della tessitura, Maria sembra porsi nella consapevole visione e nella profonda prospettiva del *softa* Saufe di Shira, famoso e invidiato pescatore di perle, «capace di restare in fondo al mare più a lungo» di tutti gli altri;¹⁵ Maria, «capace di restare in fondo al mare più a lungo», sembra accogliere la filosofia che la vecchia sirena con gli occhiali cerchiati di corno ha insegnato al solitario pescatore di perle, offrendogli la sua prospettiva di animale marino, un pesce fra i pesci:

“Noi pesci siamo sostenuti e sorretti da ogni lato. Noi possiamo fiduciosi ed armoniosi sul nostro elemento. Noi ci muoviamo in tutte le dimensioni, e qualunque sia la rotta che prendiamo, le acque potenti, in ossequio alla nostra virtù, mutano forma per adeguarsi alla nostra.

“Non abbiamo mani, e non possiamo quindi costruire nulla, e non siamo mai tentati dalla vana ambizione di alterare ciò che fa parte dell’universo del Signore. Noi non seminiamo e non lavoriamo, quindi nessuna valutazione di noi può risultare falsa, e nessuna speranza essere delusa. I più grandi di noi hanno raggiunto, nelle loro sfere, il buio perfetto. Leggiamo agevolmente il disegno della terra, perché lo vediamo da sotto.

“Noi ci portiamo dietro, navigando qua e là, ragguagli su avvenimenti che sono perfettamente in grado di provarci la

¹⁵ In Karen Blixen, *Capricci del destino*, cit., p. 59.

nostra posizione privilegiata e di mantenere viva la nostra reciproca solidarietà.”¹⁶

È, però, indubitabile che una vita completamente immersa nel mare, elemento oscuro e privo di orientamento, fa perdere la possibilità (che l'uomo ha, ma non i pesci) di possedere le 'mani' e, quindi, di costruire qualunque cosa sia definibile come rispondente alle aspettative umane. Saufe non sa ancora realizzare quella fusione fra luce e ombra su cui, al contrario, si basa l'arte del raccontare del narratore Mira Jama, che così si rivolge a Saufe:

Ma, molti anni dopo, quando, da giovanetto, cominciai a narrare favole per deliziare il mondo e renderlo più saggio, intrapresi lunghi viaggi verso le rive sabbiose, e i villaggi dei pescatori di perle, perché volevo udire le avventure di quegli uomini, e imparare a raccontarle.

Tante cose accadono, infatti, a coloro che si tuffano in fondo al mare. Le stesse perle sono frutto del mistero e dell'avventura: chi segua la carriera di una perla raccoglie tanto materiale da trarne cento favole. E le perle sono come le favole dei poeti: un malanno trasformato in bellezza, e allo stesso tempo trasparente e opaco, segreti del profondo portati alla luce per piacere alle giovani donne, che vi riconoscono i più profondi segreti racchiusi nel proprio cuore.¹⁷

La vita personale (come quella collettiva) sempre si muove fra gioia e dolore. E quando uno scrittore, una scrittrice, trasforma la propria esperienza privata o le amare esperienze di altri in arte, quelle esperienze sono piene di quella bellezza che è propria di un'opera letteraria, che è irrispettosa

¹⁶ *Ibid.*, pp. 60-61.

¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

della tragicità degli eventi che dispiega davanti agli occhi di chi se ne appropria leggendola e decifrandone i sensi molteplici che possiede: ch , anzi, la tragicit  della storia narrata si sviluppa magnificamente, rivelando in tal modo lo splendore dell'arte del raccontare. I racconti che ne scaturiscono gettano una luce liberatoria su chi narra e, parimenti, su chi legge. Come afferma Hansen, infatti, i racconti allentano le tensioni e sciolgono le repressioni, perch  portano alla luce i segreti liberandoli dalla profondit  abissale in cui sono sepolti.¹⁸

Maria, come le figure fittizie del primo racconto, sembra aver seguito una filosofia analoga a quella di Blixen nel costruire il suo sistema narrativo su *Donne e propriet *: non so se ci  accadesse con la sua piena consapevolezza o se l'introyezione dell'universo blixeniano fosse talmente profonda che automaticamente venisse messa in atto.

Per una ulteriore riflessione sull'analogia dell'artista di Blixen e dell'artista Maria Stella, basti vedere pi  da vicino il secondo racconto, quello scritto dopo "Il pranzo di Babette". In "Tempests" di nuovo Blixen discute una visione aristocratica dell'arte mediante la scelta, sofferta e tempestosa, che Malli deve compiere fra l'universo, piatto e arido, della casa della famiglia borghese dei genitori di Arndt (suo fidanzato), l'intermezzo tragico dell'amore e della morte di Ferdinand (il marinaio insieme al quale Malli ha posto in salvo la nave in naufragio e tutti coloro che trasportava, che apparteneva alla famiglia di Arndt – ma Ferdinand   anche il nome del principe della *Tempest* shakespeariana in cui Malli recita la parte di Ariel) e l'universo artistico rap-

¹⁸ Franz Leander Hansen, *The Aristocratic Universe of Karen Blixen. Destiny and the Denial of Fate*, Brighton, Sussex Academic Press, 1998, p. 47.

presentato dalla magica compagnia teatrale di Herr Soerensen. Malli non può sottrarsi al suo destino che la porta a esprimere, crudelmente in una lettera d'addio a Arndt, il suo desiderio e la sua passione di essere un'artista, un'attrice. Scrive Malli:

Ecco, l'ora è finita. Intanto ho pensato a due cose. La prima delle due è questa: quando salperò di nuovo da qui potrò nuovamente capitare in una tempesta come quella del Kvasefjord. Questa volta, però, capirò chiaramente che non è una commedia in teatro, ma è morte. E mi sembra che allora, nell'ultimo momento prima di affondare, io potrò essere tua in tutta verità. E penso che sarà bello e superbo lasciare che il battito dell'onda copra il battito del cuore. E in quell'ora dire: "Mi sono salvata perché t'ho incontrato e t'ho guardato, Arndt!"

Ma l'altra delle due cose è questa: se ora udissi i tuoi passi sulle scale dell'ufficio, e tu venissi in questa camera, da me! Ora mi sembra che i momenti in cui ho udito i tuoi passi sulle scale sono stati i più felici di tutta la mia vita [...]

Addio, allora. Addio, Arndt.

Tua, respinta e senza fede sulla terra, ma fedele nella morte, nella risurrezione, nell'eternità.¹⁹

La fedeltà all'impulso artistico è ciò che spinge Malli a lasciare e a tradire la casa degli Hosenwinckel e l'amore di Arndt, per trovare conforto nel vecchio e saggio capocomico, come una figlia che trovi consolazione e sostegno fra le braccia del genitore:

Herr Soerensen si affacciò tre volte sopra al paravento, via via che s'insonnava e si radeva, per osservarla attentamente. Ma non disse una parola.

¹⁹ Karen Blixen, "Tempeste", in K. Blixen, *Capricci del destino*, cit., p. 130.

Alla fine entrò nella stanza raso di fresco e con la parrucca, avvolto in una vestaglia la cui imbottitura schizzava fuori qua e là. Malli si alzò e si buttò nelle braccia di lui e tremava tanto che non riusciva a parlare. Herr Soerensen non fece alcun tentativo per calmarla e non la abbracciò nemmeno, ma lasciò che gli si aggrappasse contro come chi sta per annegare si aggrappa a un pezzo di legno.²⁰

Di nuovo, l'immagine del naufragio e della ricerca della salvezza, dell'ancoraggio in un porto sicuro – quello dell'arte – entrano a far parte del mondo di Malli e del mondo di Babette, la comunarda che (dopo il massacro di marito e figlio nel bel mezzo della rivolta a Parigi) ha perduto ogni cosa, è costretta a farsi esule e a lasciare dietro di sé la sua rinomata posizione di cuoca al Café Anglais di Parigi; ugualmente, Babette è come una naufraga travolta da una tempesta che l'ha condotta a Berlevaag, nella casa delle due pie sorelle Martina e Filippa (che non potevano che essere chiamate con nomi che richiamano quelli di Martin Lutero e Filippo Zelantone) succubi dell'autorità repressiva del diacono, loro ferreo padre. Qui, nella casa gialla di Berlevaag, l'esule francese Babette soffre in silenzio per dodici anni a governare un luogo in cui tutto ciò che ha a che fare con il piacere del cibo è escluso e condannato come peccato.

3. *Babette*

Ma è solo dopo che Babette ha ottenuto il permesso di allestire il sontuoso banchetto (che è un vero e proprio peccato, collettivo e individuale, per l'intera comunità di Berlevaag e, ancor di più, per la casa delle due sorelle, che hanno

²⁰ *Ibid.*, p. 119.

rinunciato alla vita fin dall'età di sedici e diciassette anni) che ci si rende conto pienamente del significato di questa figura di ribelle, costretta dal destino a reprimere i suoi istinti di libertà artistica e di possibilità di arrecare piacere a se stessa e agli altri, anche a coloro contro i quali aveva duramente e tragicamente combattuto. In primo luogo, le due sorelle non capiscono perché Babette abbia dato via tutti i soldi vinti in una lotteria per un pranzo, anche se un magnifico pranzo:

“Cara Babette,” disse [Filippa] con dolcezza, “Non dovevate dar via tutto quanto avevate per noi.”

Babette avvolse le sue padrone in uno sguardo profondo, in uno strano sguardo: non v'era, in fondo ad esso, pietà, e fors'anche scherno?

“Per voi?” replicò. “No. Per me.”

Si alzò dal ceppo e si fermò davanti alle sorelle, ritta.

“Io sono una grande artista,” disse.

Aspettò un momento, poi ripeté: “Sono una grande artista, *mesdames*.”

Poi, per un pezzo, vi fu in cucina un profondo silenzio.²¹

In secondo luogo, non si capacitano di come Babette possa rimpiangere i tempi in cui entravano al Café Anglais proprio quei signori contro i quali ella aveva combattuto e che risuonano assai familiari all'orecchio della sorella minore, Filippa, che aveva rinunciato a divenire una famosa cantante di opera proprio a Parigi:

“Ma tutte le persone che avete ricordato, quei principi, quei gran signori di Francia che avete nominato voi, Babette? Voi stessa avete combattuto contro di loro. Eravate una

²¹ Karen Blixen, “Il pranzo di Babette”, cit., p. 44.

Communard! Il generale che avete nominato ha fatto fucilare vostro marito e vostro figlio! Come potete piangerli?”²²

Babette risponde con fierezza:

“Sì,” disse, “ero una *Communard*. Grazie a Dio ero una *Communard!* E tutte le persone che ho nominato, *mesdames*, erano malvage e crudeli. Hanno fatto morire di fame il popolo di Parigi, hanno oppresso i poveri e li hanno trattati ingiustamente. Grazie a Dio, sono stata su una barricata, e ho caricato il fucile per i miei compagni uomini! Ma tuttavia, *mesdames*, non tornerò a Parigi ora che le persone di cui ho parlato non ci sono più.”²³

È una consapevolezza di classe, di appartenere a un lato della barricata, quella che ancora affiora dal ricordo doloroso di Babette. Di più, Babette sa che la sua vita di artista al Café Anlgais era stata apprezzata e resa possibile proprio da quelle persone detestabili. Eppure:

“Perché, *mesdames*,” disse, alla fine, “questa gente mi apparteneva, era mia. Era stata allevata ed educata, con una spesa molto maggiore a quella che loro, mie graziose signore, potranno mai immaginare o credere, a capire quale grande artista sono io. Potevo renderla felice. Quando facevo del mio meglio riuscivo a renderla perfettamente felice.”²⁴

Più che una contraddizione, la posizione cui Babette dà vita sembra esser espressione di una possibilità di superare i confini di classe in un gioco universalizzante che si muo-

²² *Ibid.*, pp. 44-45.

²³ *Ibid.*, p. 45.

²⁴ *Ibid.*

ve fra ironia e rassegnazione; infine, essa si configura come rivolta insopprimibile nei confronti di coloro che non sanno assaporare il gusto della vita. Anche nei confronti delle sorelle, che in lei trovano, dopo il padre, un altro punto di riferimento, un'altra autorità quasi 'materna', che fa loro recuperare il mondo di una fanciullezza e di un'adolescenza ormai perdute per sempre. Il piacere nascosto, l'aspettativa malcelata di un'evocazione demoniaca che possa essere vero e proprio esordio per un sabba di streghe e la certezza di star commettendo un gravissimo peccato sono gli elementi con i quali gioca l'arte di Babette, un'arte che era stata paragonata una volta dal colonnello Gallifet (le cui parole ora erano ricordate con stupore dal generale Loewenhielm, durante il pranzo di Babette) a una vera e propria seduzione d'amore:

Gli aveva poi spiegato che quel piatto era stato inventato dal cuoco dello stesso *café* in cui stavano pranzando, persona nota in tutta Parigi come il più grande genio culinario dell'epoca, e – tanto più sorprendente – quel cuoco era una donna! “Infatti,” diceva il colonnello Galliflet, “questa donna sta ora trasformando un pranzo al Café Anglais in una specie di avventura amorosa – una di quelle avventure amorose nobili e romantiche in cui non si distingue più tra la fame, o la sazietà, del corpo e quella dello spirito!”²⁵

Di nuovo, il superamento dei confini fra profano e sacro sembra essere al centro di questa storia e al centro di ciò che la papista Babette dimostra di essere e di fare con la sua presenza a Berlevaag nella casa gialla delle due signorine puritane Martina e Filippa, con il suo sontuoso ban-

²⁵ *Ibid.*, p. 37.

chetto francese, preparato nello spirito della *pétroleuse* che era stata a Parigi dodici anni prima e, cosa alquanto difficile da accettare per le due sorelle, i cui ingredienti sono acquistati con i diecimila franchi che Babette ha vinto alla lotteria:

Ma aveva altro da dire. Voleva, disse, cucinare un pranzo francese, per questa volta. Martina e Filippa si guardarono. L'idea non piacque loro, non riuscivano a prevederne le conseguenze. Ma la stranezza stessa della richiesta le disarmò. Non avevano argomenti per opporsi alla proposta di cucinare un vero pranzo francese.

Babette trasse un lungo sospiro di felicità, ma non si mosse. Aveva un'altra preghiera da fare. Supplicava le sue signorine di permetterle di pagare quel pranzo francese col proprio danaro.

“No, Babette!” esclamarono le signorine. Come poteva immaginare una cosa simile? Credeva forse ch'esse le avrebbero permesso di spendere quel suo prezioso danaro in pietanze e vini, o per loro? No, Babette, proprio no.²⁶

Ed è a questo punto che Babette mostra la sua energia, la sua determinazione e la sua vitalità rivoluzionaria:

Babette fece un passo avanti. V'era qualcosa di formidabile in quel gesto, come un'onda che si gonfia. Era venuta avanti così, nel 1871, per piantare una bandiera rossa su una barricata? Parlava, nel suo strano norvegese, con classica eloquenza francese, la sua voce era come se cantasse.²⁷

Ormai, l'associazione fra cibo, rivoluzione e superamento della barriera di classe è più che palese: viene addirittura

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷ *Ibid.*

sbandierata. Ma l'infrazione va ben oltre e tocca tutte le sfere della vita umana, sia essa demoniaca o angelica e va a colpire proprio quell'ambito della vita «flat» e «greasy» che Babette aveva trovato a Berlevaag e cui sembrava essersi rassegnata.

Questo suo pranzo – proprio come il generoso banchetto di *Donne e proprietà* cui mi sono riferita continuamente, talvolta esplicitamente ritrovando legami e riconoscibilità gemellari e talvolta implicitamente (ma il discorso potrebbe rinviare a molte altre attività intellettuali cui Maria ha dato vita prima e anche dopo questa importante manifestazione) – è un qualcosa che fa bene al corpo e allo spirito, parimenti.

Alla fine risuoneranno ancora a lungo le enigmatiche parole gemelle di Babette-Maria a incoraggiarci a perseguire su quella strada del gioco intellettuale, della grandiosa, ironica messinscena attraverso cui guardare al mondo e a noi nel mondo: «Ho detto che sono una grande artista. Un grande artista, *mesdames*, non è mai povero. Abbiamo qualcosa, *mesdames*, di cui gli altri non sanno nulla».²⁸

²⁸ *Ibid.*, p. 44.

Patrizia Fusella

**Educare, accompagnando:
M. B., Mrs. Leicester e Mary Lamb**

Per Mary Lamb, mai sposata, che convisse con il fratello per la maggior parte della sua vita,¹ dopo che fu uscita dalla casa di cura in cui era stata rinchiusa per aver ucciso sua madre in un attacco di follia; per Mary Lamb, che insieme al fratello scrisse la maggior parte dei suoi lavori, pubblicati prevalentemente sotto il nome di lui o anonimi, l'esperienza della maternità fu ignota, non ebbe mai una

¹ Per la biografia di Mary Lamb vedi: P. Fitzgerald (ed.), *The Life, Letters and Writings of Charles Lamb* (The Temple Edition), London, Gibbins Co. Ltd./Philadelphia, J. B. Lippincott Co., 1903, 6 vols.; E. W. Marris (ed.), *The Letters of Charles and Mary Lamb*, Ithaca, Cornell University Press, 1976, 3 vols.; K. Anthony, *The Lambs: A Story of Pre-Victorian England*, New York, Knopf, 1945; M. Kirlew, *Famous Sisters of Great Men. Henriette Renan, Caroline Herschel, Mary Lamb, Dorothy Wordsworth, Fanny Mendelssohn*, London, Thomas Nelson & Sons, 1905; H. R. Ashton & C. K. Davies, *I Had a Sister: A Study of Mary Lamb, Dorothy Wordsworth, Caroline Herschel, Cassandra Austen*, London, Lovat Dickson, 1937; M. Polowetzky, *Prominent Sisters: Mary Lamb, Dorothy Wordsworth, and Sarah Disraeli*, Westport, Conn./London, Praeger, 1996; S. Burton, *A Double Life: A Biography of Charles & Mary Lamb*, London, Viking Penguin Inc., 2003. Egualmente utili e interessanti si rivelano due romanzi biografici: uno degli anni '30 e uno recentemente pubblicato: E. Thornton Cook, *Justly Dear: Charles and Mary Lamb. A Biographical Novel*, London, John Murray, Albemarle Street, W., 1939 e P. Ackroyd, *The Lambs of London*, London, Chatto & Windus, 2004.

figlia cui potersi rivolgere, dicendo, come fa Maria Stella, in “Accompagnarti”: «figlia mia misteriosa/piccolo ago/ penetrato/e uscito/dalla mia carne».² Eppure, con i suoi scritti per l’infanzia, Mary Lamb tentò di costruire un «filo» simile a quello di cui parla Maria Stella, un filo che, srotolandosi, venisse preso, «all’altro capo», dalle sue lettrici e costituisse un punto di riferimento nel loro processo di crescita.

Nei versi appena citati dalla bella poesia di Maria Stella (non ‘la più bella’, perché io riservo questa preferenza per “Elastico”) l’uso ripetuto del possessivo «mia» più che indicare possesso (della figlia e del proprio corpo) rimanda a quel senso di accoglienza e ospitalità che un certo femminismo ha indicato come specificamente femminile:³ la carne della donna accoglie il corpo dell’altro, che la penetra, e il corpo, che – nato e sviluppatosi dentro di essa – da essa uscirà. Il corpo femminile viene prestatato. Questa aperta disponibilità nei confronti dell’altro si ripropone nei versi subito successivi, nella relazione che la madre intesse con la figlia; il piccolo ago, ormai uscito dalla sua carne, vi rimane legato per un filo, un filo che si srotola e che potrà essere tagliato via solo a un certo punto, solo quando, come avviene per il cordone ombelicale, non sarà più necessario alla figlia:

² Pubblicata postuma, la raccolta delle poesie di Maria Stella – *Accompagnarti*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2004 – ha svelato un suo aspetto ignoto e proprio la poesia che dà il titolo al bel volumetto ha ispirato questo mio contributo; la poesia occupa le pp. 33-34.

³ Si tratta di una tematica del discorso critico femminista che ne trascende e attraversa i diversi settori; valga per tutti menzionare l’opera di Luce Irigaray e, in particolare, la sua divulgazione della teoria della biologa Hélène Rouch su “La placenta come terzo”, in *Io, tu, noi. Per una cultura della differenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

Che non si spezzi
il filo che tiri via veloce dietro di te

che all'altro capo
io resti ancora
nodo fermo
nella gugliata della tua vita

che almeno ti accompagni
finché
libera infine la cruna
sappia
da sola
pungere il mondo.

Attraverso questa densa immagine del filo e dell'ago – tipicamente femminile, perché si basa sulle occupazioni del cucito, del ricamo e del tessere che la tradizione ha a lungo connesso con le donne⁴ – Maria Stella dice molte cose e condensa la sua idea sul legame madre-figlia e sul delicato compito materno di far diventare i figli soggetti autonomi ed equilibrati: i tre ottativi in successione indicano sia il graduale processo con cui la madre sarà via via meno presente nella vita della figlia, sia la speranza che ciò avvenga nel modo giusto, sia il timore che ciò non si verifichi.

Il verbo 'spezzare', nel primo ottativo, implica che il filo è mantenuto stretto a entrambi i capi: esso può spezzarsi proprio perché né figlia, né madre lo lasciano andare; è la prima fase del rapporto: la ragazzina non è pronta a lasciare andare la presa, nonostante scalpiti per rendersi autono-

⁴ Più che Aracne, voglio ricordare che la Lamb, sarta in gioventù, nel 1814 pubblicò un saggio intitolato "On Needlework"; cfr: E. V. Lucas (ed.), *The Works of Charles and Mary Lamb*, London, Methuen, 1903-5, 3 vols., I, pp. 176-180.

ma; la mamma, consapevole di essere ancora necessaria alla figlia che tira via il filo veloce dietro di sé, lo fa srotolare, mentre, però, lo mantiene stretto. Ma il pericolo che il filo si spezzi, tuttavia, non dura a lungo perché, con gli ottativi successivi, si rende evidente l'ambizione materna a essere una presenza non ingombrante nella vita della figlia. In effetti, ciò che colpisce di più in questi versi è il profondo rispetto dell'autonomia della figlia: innanzitutto, l'autrice dice «il filo che tiri via veloce 'dietro' di te» e non 'da me', che avrebbe implicato non solo la focalizzazione del verso sulla madre, ma anche un evidente dispiacere della mamma rispetto all'allontanamento della figlia. Inoltre, nell'auspicare di restare nodo fermo, la madre dice: «nella gugliata della 'tua' vita» e questa metafora accavalla il filo del legame dei versi precedenti con il filo della vita, una vita che è durata un certo tempo (la gugliata è la quantità di cotone che si infila di volta in volta nella cruna dell'ago per cucire) e che appartiene alla figlia, ago nella cui cruna c'è sia il filo della vita che il filo del legame con la madre; quest'ultima, però, non tiene più stretto a sé l'altro capo del filo e si è tramutata in un nodo simile a quello che si fa al cotone, quando si cuce: la figlia, cioè, è ormai in grado di tessere la tela della *sua* vita, salvo la necessità, ove si verifici, di trovare nella madre un punto fermo o, almeno, una presenza rassicurante, una compagnia, una compagna. La disponibilità materna ad abbandonare anche quest'ultimo ruolo educativo e a tramutarsi in un filo, che non annodato, potrà essere sfilato dalla cruna dell'ago, coincide con il raggiungimento della piena autonomia della figlia, capace «da sola» di «pungere il mondo».

In questi versi, però, come ho già accennato, si legge anche il timore di non 'saper' essere accanto alla figlia nel modo giusto o, anche, la paura di non 'poterle' essere vicina, di

venir meno, prematuramente, al proprio compito e al bellissimo legame.⁵ Con il primo ottativo si fa presente anche la possibilità che la bambina/ragazzina dia uno strattone troppo forte o che la mamma non faccia srotolare il filo con la necessaria e sufficiente rapidità; inoltre, il filo – che come abbiamo visto, tre versi dopo, si accavalla e si confonde con il filo della vita – potrebbe spezzarsi perché si spezza la vita. L'evocazione di quest'ultimo pensiero viene rafforzata dai due avverbi dei versi successivi – «ancora», «almeno» – il primo, espresso insieme alla paura di non avere le forze per essere nodo fermo⁶ e il secondo che si collega alla proposizione temporale introdotta dalla congiunzione «finché»: la madre spera di vivere almeno fino a quando la figlia sarà in grado di vivere la sua vita da sola. Invece, rispetto al timore di non essere all'altezza del compito, la presenza dei due avverbi chiama in causa la difficoltà del compito stesso; la mamma teme di non saper aggiornare la propria posizione rispetto al passare del tempo e alle esperienze della figlia, non è dato per scontato che ella sarà sempre in grado di rappresentare quel nodo fermo, spera di esserlo «ancora», ma subito ridimensiona l'offerta: di fronte al mondo che cambia e che ora vede anche attraverso lo sguardo della figlia, spera di saperla almeno accompagnare.⁷

⁵ Non conosco la data di composizione di questa poesia e non sono in grado di dire, dunque, se vi siano implicazioni autobiografiche relative alla malattia di Maria; sono convinta, però, che se anche ci fossero, lo sforzo dell'autrice è stato di tendere all'universalità e all'impersonalità e, pertanto, avrebbe giustamente ritenuto restrittiva una lettura biografica.

⁶ Come è tipico del linguaggio poetico, questo verso, da un lato, accavalla la 'fermezza' del nodo alla 'forza' della persona che sta bene in salute e, dall'altro, esprime contemporaneamente la paura di non aver le forze e la speranza di averle.

⁷ C'è anche un altro livello di lettura di questi bellissimi versi che mi preme sottolineare anche se, diversamente da quelli fin qui condotti,

La profondità e complessità dei pensieri e sentimenti relativi alla maternità in “Accompagnarti” si riaffaccia, qua e là, negli altri scritti creativi di Maria Stella: la tolleranza e l’ospitalità dei napoletani nelle sue “Prime note per un diario napoletano”; i dubbi della professoressa in “Distanza” che, non più giovane, avverte ormai la distanza che la vita ha creato tra sé e gli studenti, non sa cosa offrire, ma sente il desiderio di accarezzarli maternamente; il timore di assumere posizioni inconsapevolmente rigide, di ‘annodare la molla’ «in un’immota/compatta spirale», in “Scatto”; l’innocenza all’elasticità all’interno della vita e del rapporto d’amore in “Elastico”.⁸ Ed è da analoga prospettiva che Maria Stella deve aver scelto alcuni ambiti di ricerca che hanno

non si collega con il discorso sulle tre donne che compaiono nel titolo di questo mio saggio. I due avverbi evocano, infatti, anche la difficoltà del distacco della mamma dalla figlia, e i versi risultano così pervasi, per quanto in tono minore, sia da un lieve senso di nostalgia per quel legame iniziato nella carne materna, sia dalla difficoltà di accettare supinamente il desiderio di distacco della figlia che crea una distanza sempre maggiore: «che [...] io resti ancora», «che almeno ti accompagni», si caricano, così, anche di un tono di implorazione dovuto, questa volta, non alla preoccupazione che la figlia si ritenga autonoma quando, in effetti, ancora non lo è, ma alla nostalgia per l’ormai lontano legame di totale dipendenza filiale in cui la madre era garante principale del benessere della piccola. La densità e complessità delle emozioni connesse con l’esperienza della maternità mi appare egregiamente espressa da Maria Stella, tanto che il verso con cui abbiamo cominciato, «piccolo ago penetrato e uscito dalla mia carne», evoca anche, per un attimo fuggevole, quella sovrapposizione di significati tra ospitalità e ostilità a lungo indagata da Derrida: l’ospite è anche nemico, ago che penetra e esce, che se ne va via dopo essersi servito, che pensa a sé tirandosi via il filo, che si allontana incurante di chi lo ha ospitato, di ciò che si lascia alle spalle (cfr. J. Derrida, *Sull’ospitalità*, a cura di A. Dufourmantelle, tr. it. I. Landolfi, Milano, Baldini & Castoldi, 2002).

⁸ Questi scritti sono tutti contenuti nel volume già citato, *Accompagnarti*; cfr. rispettivamente: pp. 59-60, 35-37, 43-44 e 49-52.

ispirato questo mio discorso: i saggi sulla figura dell'istitutrice⁹ e la decisione di tradurre in italiano la raccolta di racconti di Mary Lamb, *Mrs. Leicester's School*,¹⁰ della quale passo ora a occuparmi per dimostrarne, come ho già anticipato, i tratti che lo rendono un testo per l'infanzia che accetta di limitarsi ad 'accompagnare' la crescita delle lettrici piuttosto che forzarla e governarla rigidamente; un testo che rivela la consapevolezza dell'autrice della difficoltà del ruolo giocato dall'adulto nel processo di formazione del giovane; un testo in cui, per molte delle protagoniste, il filo del legame con la madre si è spezzato prematuramente, o perché rimaste orfane o – come rileva Maria Stella nella nota alla sua traduzione – a causa di «una orfanità metaforica legata alla assenza-indifferenza dei genitori».¹¹

L'empatia di Mary Lamb con i giovani è stata più volte sottolineata dalla critica su *Mrs. Leicester's School*.¹² Janet Bottoms, in un recente volume sulla letteratura inglese per

⁹ "I beni dell'istitutrice nel romanzo vittoriano", in *Donne e proprietà: un'analisi comparata tra scienze storico-sociali, letterarie, linguistiche e figurative* (a cura di AA.VV.), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1996, vol. I, pp. 169-193 e "Fortune e sfortune dell'istitutrice nei primi romanzi di Charlotte Brontë", in *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (a cura di Angiolina Arru, Laura Di Michele e Maria Stella), Napoli, Liguori Editore, 2001, pp. 271-285.

¹⁰ *La Scuola della signora Leicester*, Palermo, Sellerio Editore, 1987 (Maria Stella completa la propria traduzione con una "Nota", pp. 119-130).

¹¹ *Ibid.*, p. 127 (di quest'ultima tematica, però, non potrò occuparmi in questa sede).

¹² Non ho il tempo di soffermarmi su tutta una serie di dati biografici rilevanti per un discorso sulla formazione e sulla crescita – vuoi quella della stessa Mary Lamb, vuoi il ruolo da lei svolto nella crescita del fratello minore, Charles – né posso indugiare su altri tratti del suo carattere o su episodi della sua vita che addurrebbero ulteriore prova della sua sensibilità nei confronti delle problematiche legate all'infanzia e al processo di crescita (per tutto ciò rimando alla lettura della recente biografia di S. Burton, già citata).

l'infanzia, afferma che «A shrewd understanding and sympathy for the confusions and pain of youth seems to have been a marked feature of Mary Lamb's character» e riporta, a riprova, un passo scritto da Mary Cowden Clarke nove anni dopo la morte della scrittrice:

She had a most tender sympathy with the young [...] She threw herself so entirely into *their* way of thinking, and contrived to take an estimate of things so entirely from *their* point of view, that she made them rejoice to have her for their comate in affairs that interested them.¹³

Questa empatia è resa evidente sin dal titolo della raccolta che, non abbreviato, recita *Mrs. Leicester's School, or the History of Several Young Ladies Related by Themselves*:¹⁴ il racconto è, cioè, prodotto dalle ragazze, dal loro punto di vista, è traduzione in parole del loro modo di pensare.

¹³ "In the Absence of Mrs. Leicester: Mary Lamb's Place in the Development of a Literature of Childhood", in *Opening the Nursery Door. Reading, Writing and Childhood 1600-1900* (edited by M. Hilton, M. Styles and V. Watson), London and New York, Routledge, 1997, pp. 117-132, p. 131: «Sembra che la capacità di comprendere con sagacia e di condividere i turbamenti e il dolore dei giovani sia stato un tratto distintivo del carattere di Mary Lamb [...] Provava una simpatia estremamente tenera per i giovani [...] Si lanciava con tutta se stessa nel *loro* modo di pensare e riusciva così tanto a guardare le cose dal *loro* punto di vista, che li faceva sentire felici di averla come compagna in ciò che stava loro a cuore». La citazione di Cowden Clarke, spesso citata nei non numerosi studi su Mary Lamb, fa parte di "Recollections of Mary Lamb by One Who Knew Her" che apparve nel 1858 (*National Magazine*, 3, pp. 360-365); parecchio più giovane dei Lambs, Clarke era solo una ragazzina quando li incontrò per la prima volta.

¹⁴ Il volume fu pubblicato per la prima volta nel 1808 cui seguirono una decina di edizioni nella sola prima metà del secolo. Nella raccolta delle opere dei Lamb curata da E. V. Lucas e già citata, *Mrs. Leicester's School* compare nel III° volume; Lucas utilizza la seconda edizione del testo, un facsimile della quale è stato di recente pubblicato con la precisazione

Il volume si apre con una dedica, in forma epistolare, alle autrici dei racconti da parte della curatrice che si firma M. B. Da tale dedica apprendiamo che i dieci racconti sono stati narrati oralmente dalle dieci ragazze/narratrici in inverno, che M. B. inizia ora, durante la vacanza estiva, a trascriverli e che spera di averne pronte tante copie da darne una ciascuna alle autrici in dono, al loro rientro a scuola. La curatrice, inoltre, ricorda che le narrazioni sono il prodotto di una sua proposta, fatta il primo giorno di scuola: primo sia per le ragazze, sia per la scuola che si inaugurava, sia per lei che era alla sua prima esperienza come insegnante. In quell'occasione, in cui tutte, lei compresa, avevano gli occhi rossi di pianto per aver lasciato amici e parenti, M. B. propone, come modo per rompere il ghiaccio, che ciascuna narri una propria esperienza. Queste prime informazioni, che determinano e giustificano la struttura dell'opera, rendono evidente che il modello letterario di *Mrs. Leicester's School* è *The Governess, or Little Female Academy*, scritto una sessantina di anni prima da Sarah Fielding, ma è proprio tale modello a rendere chiara l'empatia di Mary con i giovani e il tipo di approccio 'educativo' che le sta a cuore. Anche in *The Governess* i racconti sono narrati dalle bambine e su proposta di una giovane, Jenny Peace, ma la loro redazione scritta è dovuta all'ordine che Mrs. Teachum impartisce alla stessa Jenny al fine di farseli consegnare e poterli leggere; questa 'governess', non a caso, accetta nella sua scuola solo il numero di studenti che può ben seguire e sorvegliare: «No more scholars than She could have an

della maternità dell'opera, all'epoca pubblicata anonima (Mary Lamb, *Mrs. Leicester's School*, 1809, facsimile of the second edition, Poole and New York, Woodstock Books, 1995). In omaggio a Maria Stella, citerò dalla sua bella traduzione in italiano che rende il sottotitolo così: "ovvero La storia di alcune signorine raccontata da loro stesse".

Eye to herself».¹⁵ Nella prefazione, poi, Fielding si rivolge al proprio giovane pubblico per sottolineare che lo scopo della lettura è di rendere il lettore più saggio, per elencare i mali da cui guardarsi (orgoglio, invidia, malizia, testardaggine) e per sottolineare lo scopo serio e morale della pubblicazione; insomma, il volume settecentesco mira a impartire un sermone morale attraverso la pubblicazione di racconti prodotti da giovanette e opportunamente passati al vaglio da un'istitutrice. Tutto ciò mi pare ben lontano dall'idea di M. B. di donare in forma scritta i racconti alle stesse autrici della scuola della signora Leicester e, sotto questo aspetto, le due prefazioni sono emblematiche delle diverse intenzioni della Lamb e della Fielding: la prima offre alla sua lettrice un dono; la seconda mira a impartirle un sermone morale.

E, d'altra parte, l'assenza quasi totale di Mrs. Leicester dalla raccolta è anch'essa significativa; pur essendo la direttrice della scuola, è presente solo per introdurre le studentesse alla giovane insegnante e per comunicare la propria decisione che le ragazze, appena arrivate, passino la serata nella stanza da gioco in modo che, all'indomani, quando entreranno in classe, già si conoscano. La direttrice – e possiamo assumere, dal titolo che ne accompagna il cognome, che si tratti di una donna matura – cede il passo alla giovane insegnante che, proprio perché tale, ha maggiore empatia con le ragazze appena arrivate. Non solo, come ho già detto, M. B. ha gli

¹⁵ Sarah Fielding, *The Governess, or Little Female Academy: a facsimile reproduction of the first edition of 1749* (edited by J. E. Grey), London, Oxford University Press, 1968, p. 3: «Non un allievo di più, rispetto a quelli di cui poteva occuparsi lei personalmente». Utili studi sulla letteratura per l'infanzia dell'epoca sono: G. Summerfield, *Fantasy and Reason. Children's Literature in the Eighteenth Century*, London, Methuen & Co. Ltd., 1984; M. Hilton, M. Styles and V. Watson (eds.), *Opening the Nursery Door. Reading, Writing and Childhood 1600-1900*, cit.; F. J. H. Darton, *Children's Books in England:*

occhi rossi di pianto come le studentesse, non solo appare molto sensibile, ma mostra capacità psicologiche e pedagogiche all'altezza del lettore di oggi. Afferma di essere consapevole che «ogni carrozza che si allontanava dalla porta [della scuola] si lasciava dietro un cuore triste»; nota che quel primo giorno di scuola era particolare perché, essendo anche quello dell'inaugurazione della scuola stessa, non c'erano vecchie allieve disposte e pronte «a prestare attenzione alle nuove [...] e ad iniziarle alle abitudini e ai divertimenti del posto». L'intelligenza con cui Mary Lamb contrappone la giovane istituttrice alla titolare della scuola mi pare degna di nota; la sensibilità di M. B. a questo particolare problema, per esempio, è del tutto assente nella Signora Leicester che si limita a mandare le ragazze nella sala da gioco dicendo:

«Le Signorine [...] possono giocare, divertirsi e godere quanto vogliono, stasera, in modo che domattina, quando entrano in classe, abbiano già fatto amicizia tra loro.»¹⁶

Diversamente dalla Signora Leicester, inoltre, M. B. si rende conto della difficoltà e imbarazzo delle ragazzine che non si conoscono e non osano neppure iniziare a giocare; perciò, la prima cosa che fa è di invitarle ad avvicinarsi al fuoco «che sembrava l'unica cosa gaia nella stanza» – vale a dire che, prima di proporre i racconti alle studentesse, si assicura che stiano calde, intorno al camino e strette in un cerchio che fisicamente le avvicina e le invoglia alla comunicazione:

Five Centuries of Social Life, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; C. Meigs et al. (eds.), *A Critical History of Children's Literature*, London, The MacMillan Company, 1969; S. F. Pickering, *Moral Education and Fiction for Children, 1749-1820*, Athens, University of Georgia Press, 1993.

¹⁶ *La scuola della Signora Leicester*, cit., p. 10.

Fu durante questo nostro primo solenne silenzio – rotto solo, ricordate, dalle mie ripetute richieste di formare un cerchio sempre più stretto intorno al camino, finché non lo vidi proprio ben circondato – che mi venne in mente questa idea.¹⁷

Si aggiunga che, per convincere le ragazze ad accettare la sua proposta e per evitare la difficoltà di decidere chi debba cominciare, propone di estrarre a sorte il nominativo della prima narratrice e commenta: «cosa che già di per sé offriva un po' di divertimento»; un gioco, questo, che fa 'illuminare' una delle ragazze che «fino ad allora era stata triste quant'altri mai» e che porta il gruppo a chiamare 'primo premio' proprio l'estrazione di quel nome che comporterà la difficoltà di essere la prima a raccontare.¹⁸

Tutti questi modi in cui si esplica l'attenzione e la cura di M. B. per le sue allieve la rendono un'insegnante che anche la moderna psicologia e pedagogia riterrebbero all'altezza del compito, ma ci sono altri due elementi che confermano questa tesi. Nel ripensare a quel primo giorno di scuola, la curatrice dei racconti non è del tutto soddisfatta di sé: ammette di aver lanciato la proposta di raccontare a turno una propria esperienza in modo un po' troppo formale per delle persone così giovani e, poi, parlando dei racconti delle ragazze, dichiara che le sono stati d'aiuto essenziale «sia per formarmi un giudizio giusto sulle vostre disposizioni [...] sia per adattare i miei programmi d'istruzione a ogni temperamento individuale».¹⁹

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ Cfr. rispettivamente p. 11 e p. 10. Pur considerando che la scuola ospita ragazze di età diversa e con competenze diverse e che M. B., come tante insegnanti all'epoca, doveva tenerne conto per il proprio insegnamento, si noti che ella parla di «disposizioni» e «temperamento» e che i racconti gettano luce sulla personalità delle ragazze non sulle loro conoscenze.

Queste due affermazioni mi paiono forte testimonianza di quel rispetto dell'autonomia della figlia che tanto caratterizza i versi di Maria Stella, un rispetto che viene dal saper guardare le cose dall'altro punto di vista, quello dei propri figli o dei propri allievi; un rispetto che si basa sulla capacità di 'ascoltare' il loro racconto di proprie esperienze; un atteggiamento ben diverso da quello della Governess di Fielding che usa il proprio sguardo per sorvegliare (e ... punire). La figura di M. B. creata da Mary Lamb ricorda l'insegnante giovane e 'precaria' della prima parte di "Distanza", una delle poesie di Maria Stella cui ho già fatto riferimento. Diversamente dall'insegnante ormai adulta che si interroga su cosa offrire ai propri studenti, la precaria dei primi versi, proprio perché giovane, ha una naturale empatia con le sue studentesse che le appaiono:

[...]
compagne di strada nella ricerca
coetanee
[...]
prive di attese
particolari
nei miei confronti,
– passioni, rabbie, interessi
condivisi e espressi alla pari?²⁰

L'interrogativo di quest'ultimo verso allude alla componente del potere e richiama alla mente gli studi di Foucault sulle relazioni di potere, su sorvegliare e punire e sull'ordine del discorso; per lo studioso francese il sapere è sempre politico, non perché esso può avere conseguenze politiche, ma perché le stesse condizioni che lo rendono possibile risiedono nelle relazioni di potere:

²⁰ *Accompagnarti*, cit., p. 35.

Le pouvoir produit du savoir [...] pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre; il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir.²¹

La madre, l'insegnante, l'autrice, dunque, producono sapere, educano, istruiscono, fanno crescere, formano, all'interno di una relazione di potere, una condizione implicita e necessaria – certamente – i cui effetti negativi possono però essere combattuti, credo, proprio e solo se si è consapevoli della relazione in questione. M. B., e Mary Lamb per voce di lei, non solo hanno tale consapevolezza ma, cosa ancor più significativa, ne mettono al corrente le proprie giovani lettrici nella parte conclusiva della prefazione epistolare di *Mrs. Leicester's School*; ecco il passo nella bella traduzione di Maria Stella:

Se nel mio riferire la storia [della signorina Villiers, la prima della raccolta] – o quella di chiunque altra segua – vi sembrerà che la faccia (o vi faccia) parlare con un linguaggio più adulto di quanto non sembri possibile che abbiate usato nell'espone con parole *vostre*, bisogna ricordare che ciò che è adatto e appropriato quando si parla, richiede di essere risistemato con alcune piccole differenze prima di essere messo per iscritto. Si deve eliminare qualche trascuratezza e il tutto deve assumere un aspetto più formale e corretto. *Troppo spesso, mi rendo conto, si intrometterà il mio modo di pensare, ma ho cercato in ogni modo di mantenermi quanto più fedele potevo alle vostre stesse parole, alle vostre peculiarità d'espressione e di stile per confermarmi*

²¹ M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Editions Gallimard, 1975, p. 32: «Il potere produce sapere; potere e sapere si implicano direttamente e reciprocamente; non esiste relazione di potere che non costituisca un campo di sapere, né esiste un sapere che non presupponga e non costituisca nello stesso tempo delle relazioni di potere.»

Vostra fedele storiografa,
e sincera amica,

M.B.²²

Il tono apologetico con cui M. B. (o Mary Lamb) si scusa per non riportare fedelmente le narrazioni orali mi pare segno di forte rispetto per l'espressione individuale delle narratrici, per ciascuna di loro;²³ il rammarico di non poter rispettare completamente tale espressione viene motivato in termini formali: l'applicazione delle regole che governano la comunicazione scritta. M. B. aggiunge, però, subito, che la capacità/potere di scrivere comporta, necessariamente, un'intromissione del modo di pensare di chi ha quella capacità ed esercita quel potere. Potrei, forzando un po' il testo, sostenere che tali parole rappresentano, in modo indiretto e implicito, un invito ad appropriarsi della scrittura, come passo successivo a quello dell'appropriazione del discorso che le giovani narratrici hanno fatto su sollecitazione della stessa insegnante, ma mi limiterò a rilevare che questa sua notazione allerta la lettrice sul pericolo della manipolazione del suo modo di pensare da parte di chi è in una posizione di superiorità e di forza.

Questo elemento ricorre spesso nei racconti dove le protagoniste si ritrovano con un diverso modo di essere o di pensare proprio a seguito dell'incontro con adulti che prima non conoscevano; in tali casi la piccola narratrice sembra essere ben consapevole del modo in cui quella particolare esperienza l'abbia formata, con il suo racconto esprime una sorta di autoconsapevolezza della propria forma-

²² Pp. 12-13; i corsivi sono miei.

²³ L'insistenza sull'individualità di ciascuna narratrice è evidente nelle due precisazioni poste in inciso: «- o quella di chiunque altra segua -» e «(o vi faccia)».

zione. Esemplare mi pare il caso dello zio marinaio nel racconto omonimo della Villiers (uno dei migliori, insieme a “La bambina scambiata” e a “Le nozze di papà”). Questo zio si fa carico di insegnare alla nipotina a leggere, scrivere e comportarsi come una ragazzina a modo e che sarebbe di certo piaciuta alla mamma di cui è orfana. Prima dell’arrivo dello zio, la piccola Elizabeth era estremamente felice del tempo che passava con il suo papà al cimitero e vicino alla tomba della madre; tale piacere era ulteriormente potenziato dal fatto che lì, tramite la lapide della tomba materna, imparava i primi rudimenti della lettura. La situazione a noi adulti appare macabra, ma la giovane narratrice la ricorda così:

Per me questa tomba era sempre stata un luogo di diletto. A casa, mio padre era spesso stanco del mio chiacchiericcio e mi mandava via, ma qui era tutto per me. Potevo dire qualunque cosa e essere allegra quanto volevo, qui; tutto era gioia e buonumore in quelle che chiamavamo le nostre visite alla mamma. Mio padre mi diceva che lei riposava tutta tranquilla laggiù e anche lui e la sua Betsy [cioè la narratrice] un giorno avrebbero dormito al suo fianco; e andando a letto la sera, affondando la testa nel guanciale, desideravo in realtà dormire nella tomba con mio padre e mia madre, e nei miei sogni infantili m’immaginavo sempre di trovarmi laggiù: era un luogo sotto terra, tutto liscio e morbido e verde. Non riuscivo mai a distinguere con precisione un’immagine di mamma, eppure c’era la lapide, e papà, e la morbida erba verde e la mia testa poggiata sul braccio di lui.²⁴

Come conciliare una visione di questo tipo con quella della narratrice, dopo l’arrivo dello zio marinaio?

²⁴ *La scuola della Signora Leicester*, cit., p. 17. Per il racconto di come abbia imparato a leggere sulla tomba della mamma, cfr. p. 15.

[...] da allora in poi non cessai di *riflettere* sulla *triste* storia della mia mamma morta.²⁵

E come conciliare la prima visione con quella prodotta dal ruolo che lo zio svolge nella formazione della nipote, un ruolo che – va detto – svolge con amore e competenza?

Ora cominciavo a rendermi conto fino in fondo del perché si era tanto adoprato a impedire a mio padre di andare a far visita alla tomba di mia madre, quella tomba ch'io, *spesso, da sola*, andavo *di nascosto* a guardare; ma, adesso, mai senza rispetto e reverenza, *perché* lo zio mi diceva sempre che donna straordinaria era mia madre e io ora la consideravo *una mamma vera, mentre prima sembrava un qualcosa di ideale, non connesso in alcun modo alla vita*.²⁶

Il progressivo cambiamento di Betsy, grazie all'influsso dello zio, è reso in modo chiaro ed evidente: con il suo arrivo, ella inizia a riflettere sulla realtà, conosce la tristezza e, grazie ai suoi insegnamenti, elabora un'immagine della mamma da rispettare e riverire. Ha lasciato il suo mondo immaginario, ma, ancora, *di nascosto*, lo visita; si è allontanata dalla precedente dimensione di vita in cui era governata essenzialmente da emozioni piacevoli e rasserenanti a dispetto della situazione pratica vissuta.

Cosa dedurrà la lettrice (piccola e non) da questo racconto? Crederà, veramente, a ciò che la narratrice sostiene alla fine? Quale dei due modi in cui Betsy esperisce sua madre apparirà più reale? Quello in cui la piccola non riesce a comporla in un'immagine ma ne sente tutto il calore e il desiderio di contatto fisico a dispetto della tomba e della morte, o il ri-

²⁵ *Ibid.*, p. 19 (corsivi miei).

²⁶ *Ibid.*, p. 23 (corsivi miei).

tratto che di quella sua mamma le ha successivamente disegnato lo zio e che si erge davanti ai suoi occhi come modello di virtù? Il valore principale di *Mrs. Leicester's School* risiede proprio nella contrapposizione che le giovani narratrici creano all'interno delle loro storie tra un loro 'io' passato e quello più recente che, essendo comunque e ancora un 'io' in formazione, non ha certezze interpretative sulla propria storia e sul mondo. Un narratore di questo tipo non trae la morale conclusiva dal proprio racconto, o se lo fa, la presenta esplicitamente come morale appresa tramite la mediazione dell'adulto. Molti racconti sembrano avere una qualità metaformativa, come rileva un esperto su Charles Lamb a proposito di "La zia strega", uno dei tre racconti scritti dal fratello di Mary per la raccolta:²⁷

Instead of admonishing its young readers to put away childish fears, it permits that lesson to be expressed by a sympathetic young narrator who explains how she was able to overcome her own groundless fears.²⁸

²⁷ Gli altri due racconti scritti da Charles sono: "La figlia del Mercante" e "La prima volta in chiesa".

²⁸ J. Riehl, "Charles Lamb's *Mrs. Leicester's School* Stories and Elia: The Fearful Imagination", *Charles Lamb Bulletin*, 39 (1982), p. 139: «Invece di ammonire le sue giovani lettrici a sbarazzarsi delle paure infantili, permette che la lezione venga esposta da una narratrice giovane e sensibile che spiega come sia riuscita a superare le proprie paure infondate.» Questo studioso, autore di *Charles Lamb's Children Literature* (Salzburg, Universität Salzburg, 1980) è anche il curatore di un sito web sui Lamb: *A Website Dedicated to the Life and Works of Charles Lamb, alias Elia, and of his sister, Mary Anne Lamb*, <http://www.ucs.louisiana.edu/~jer6616/>. Altro studio che predilige il punto di vista di Charles, pur esaminando attentamente anche le storie scritte da Mary, è: W. F. Courtney, "Mrs Leicester's School as Children's Literature", *Charles Lamb Bulletin*, 47-48 (1984), pp. 164-169. Mi sembra doveroso segnalare che è solo a partire da Jane Aaron, *A Double Singleness: Gender and the Writings of Charles*

L'enfasi sul modo in cui la piccola narratrice in questione supera la paura che sua zia sia una strega si accompagna alla narrazione dei processi mentali che avevano prodotto tale paura; per tale motivo Riehl sostiene:

This little tale for children [...] shows that Lamb pays close attention to the ways in which the minds of children operate, and it shows his respect for those minds.²⁹

Questo rispetto per il modo di pensare infantile si accompagna spesso alla messa in questione del pensiero degli adulti e dei loro insegnamenti; l'incertezza interpretativa delle piccole narratrici sulla propria storia e sull'esperienza narrata è uno dei punti di maggior forza di quest'opera di Mary Lamb:

Being children, the narrators are “unreliable”, though not deliberately deceptive [...] In constructing her stories from the point of view of growing children of different ages, Mary Lamb was able not only to show the process by which each one tries to make sense of the world through narrative, but

and Mary Lamb (Oxford, Clarendon Press, 1991), che la critica ha realmente iniziato a occuparsi di Mary e a smettere di guardare ai suoi scritti per la luce che essi proiettavano su Charles. Nonostante ciò gli studi su di lei restano esigui; relativamente a *Mrs. Leicester's School*, oltre a quelli dai quali cito, vanno segnalati: il primo capitolo del volume di Aaron appena menzionato; M. H. Dobson, “(Re)considering Mary Lamb: Imagination and Memory in *Mrs. Leicester's School*”, *Charles Lamb Bulletin*, 93 (1996), pp. 12-21; J. I. Marsden, “Letters on a Tombstone: Mothers and Literacy in Mary Lamb's *Mrs. Leicester's School*”, *Children's Literature*, 23 (1995), pp. 31-44.

²⁹ J. Riehl, “Charles Lamb's *Mrs. Leicester's School* Stories...”, cit., p. 139: «Questa storiella per bambini [...] mostra che Lamb presta molta attenzione al modo in cui opera la mente del bambino e, anche, che la rispetta.»

also to place her readers in a disturbingly uncertain and shifting relationship to it.³⁰

Ancora più importante, però, mi sembra il fatto che Mary Lamb chiami garbatamente in causa la relazione di potere insita nei rapporti che producono la formazione, disvelandola; la fiducia con cui Betsy presenta come attendibile la sua novella visione della mamma e di se stessa è resa inattendibile dalle altre parti della sua narrazione riferita alla sua vita prima dell'arrivo dello zio: la lettrice di Betsy si rende conto che l'intervento dello zio e il processo di crescita ha significato smettere di credere nelle proprie percezioni individuali e cedere alla pressione di chi ha maggior potere e autorità. Consapevoli di ciò e interessate a formare soggetti autonomi, l'illuminata curatrice di *La scuola della Signora Leicester* e la sua autrice, si sforzano, come la mamma di "Accompagnarti", di limitare il proprio potere e di limitarsi a essere 'fedeli storiografe', 'sincere amiche', compagne di percorso.

³⁰ J. Bottoms, "Every One Her Own Heroine: Conflicting Narrative Structures in *Mrs. Leicester's School*", *Women's Writing*, 7, 1 ((2000), p. 42: «Essendo bambine, le narratrici sono "inattendibili", anche se non lo sono deliberatamente [...] Nel costruire le proprie storie dal punto di vista di ragazzine di età diversa, Mary Lamb non solo fu in grado di mostrare il processo con cui ciascuna tenta di interpretare il mondo attraverso il racconto, ma riuscì anche a porre le proprie lettrici in una posizione mutevole e fastidiosamente incerta con il racconto stesso.»

Annamaria Lamarra

**Dalla madre alla figlia, dalla figlia alla madre:
da Mary Wollstonecraft a Mary Shelley**

Ero entrata nel suo studio per caso, c'era un convegno e io cercavo non ricordo più chi. È una delle prime immagini che ho di Maria; più tardi ci sarebbero state frequentazioni discontinue, l'invito a tenere una lezione, la presentazione di uno dei suoi libri, la partecipazione comune a un convegno. Incontri rari. Con altre persone non avrebbero scalfito l'immagine di superficie che accompagna ciascuno di noi. Con Maria non accadeva, l'energia interiore che la figura minuta non riusciva a trattenere, trasformava anche l'occasionalità in un momento di relazione significativa, l'interesse di lavoro in scoperta di amicizia che la fugacità dell'evento non cancellava, e non cancella.

Nel 1818 Mary Shelley è a Napoli con il compagno della sua vita; insieme visitano Baia, l'Averno, templi in rovina, terme e luoghi della classicità; al ricordo di un capitolo della sua esistenza che la morte ha interrotto, fa riferimento la finzione narrativa nell'incipit del romanzo *The Last Man*, apparso sul mercato editoriale inglese nel 1826.

A Cuma, abbandonata la guida che li accompagnava, la coppia si ritrova in un oscuro passaggio, in un antro misterioso che meraviglia entrambi:

piles of leaves, fragments of bark, and a white filmy substance resembling the inner part of the green hood which shelters

the grain of the unripe Indian Corn [...] At length, my friend [...] exclaimed: “This is the Sybil’s cave; these are sibylline leaves!” On examination, we found that all the leaves, bark, and other substances were traced with written characters. What appeared to us more astonishing, was that these writings were expressed in various languages: some unknown to my companion [...] some [...] in modern dialects [...] We could make little by the dim light, but they seemed to contain prophecies, detailed relations of events [...] We made a hasty selection of such of the leaves, whose writing one, at least, of us could understand, and then [...] bade adieu to the dim hypaethric cavern [...] Since that period [...] I have been employed in deciphering these sacred remains [...] I present the public with my latest discoveries in the slight Sibylline pages. Scattered and unconnected as they were, I have been obliged to [...] model the work into a consistent form.¹

¹ Mary Shelley, *The Last Man* (1826), Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, pp. 1-4; tr. it Chiara Zanolli e Laura Caretti, Milano, Mondadori, 1997, pp. 5-7: «mucchi di foglie, dei frammenti di corteccia e un sottile strato di una sostanza bianca come quella all’interno del cappuccio di foglie che avvolge la pannocchia di granturco non ancora matura [...] A un tratto il mio amico [...] esclamò: “Ma questo è davvero l’antro della Sibilla; queste sono sentenze sibilline!” Osservandole meglio notammo infatti che tutte le foglie, i pezzi di corteccia e di altre sostanze erano ricoperti di caratteri scritti. Quel che ci parve più sorprendente fu che i caratteri appartenevano a varie lingue, alcune sconosciute persino al mio compagno [...] alcune erano in lingue moderne [...] A quella luce così fiavole non potevamo leggere distintamente, ma ci sembrò che si trattasse di profezie, di resoconti dettagliati di eventi [...] Facemmo una rapida selezione delle foglie, scegliendo quelle che almeno uno di noi era in grado di decifrare; poi [...] dicemmo addio all’oscura “caverna ipetra”. [...] Da allora [...] non ho fatto altro che decifrare i sacri testi. [...] Posso ora presentare al pubblico le mie ultime scoperte fatte tra le foglie della Sibilla. Frammentarie e sconnesse com’erano sono stata costretta a creare dei legami per dare al racconto una forma coerente.»

La prefazione che funge da cornice al racconto focalizza la contesa con la parola da cui ha origine ogni narrazione, per un'autrice del diciottesimo secolo, in particolare, un'esperienza dalla valenza sempre duplice: le sentenze della Sibilla cumana che la voce narrante dichiara di aver tradotto anni più tardi e con fatica, dicono del confronto difficile con la tradizione della società dei padri, con un universo di segni da altri codificati, da decifrare e trasformare per esprimere l'unicità del proprio sentire.²

Figlia di due genitori entrambi celebri, Mary vince quella che oggi definiamo "l'angoscia dell'influenza" scegliendo la figura materna come principio di autorità simbolica; è la madre assente, in un'epoca in cui non si insegnava l'amore per la madre, a segnare il percorso di donna e di scrittrice alla ricerca di una possibile trama esistenziale.

Alla madre, tra le prime in terra d'Albione a identificare le radici culturali e ideologiche della 'questione femminile' – «quella caotica massa di pregiudizi», come la definiva già nel 1798 nell'opera che la avrebbe resa famosa, collocandola tra le grandi madri del femminismo inglese – Mary si lega in un complesso rapporto di filiazione, forse in una interminabile competizione:

Mary Wollstonecraft è uno di quegli esseri che appaiono una sola volta in una generazione, il suo genio era incontestabile.....la sua intelligenza, il suo coraggio, la sua sensibilità e apertura davano ai suoi scritti forza e verità e fascino.....Chi la conosceva non poteva fare a meno di amarla.³

² È un aspetto della scrittura dell'autrice messo in evidenza da Sandra M. Gilbert e Susan Gubar in *The Mad Woman in the Attic*, New Haven-London, Yale University Press, 1979, p. 96.

³ Così scrive di lei sua figlia; citato in Nadia Fusini, *Nomi*, Roma, Donzelli, 1996, p. 138.

La vicenda, sotto molti aspetti prodigiosa, di Mary Wollstonecraft rappresenta il primo testo con cui la figlia non smetterà di confrontarsi, se è vero, come è stato osservato, che il senso delle origini «governa i nostri pensieri in generale, il nostro pensiero del tempo, degli altri e di noi stessi».⁴

Alle origini del romanzo familiare di Mary c'è la sua venuta al mondo che ha portato la madre alla morte, lasciando alla figlia un debito inestinguibile, l'obbligo a continuare nella scrittura il percorso che nascendo ha interrotto.

Nel cupo cimitero londinese di St. Pancras, dove passa ore leggendo e rileggendo le pagine scritte dalla madre, si compie la sua educazione alla parola letteraria, insostituibile possibilità per entrambe di dare senso al dolore della vita.

Il testo materno diventa un sostituto simbolico, capace di trasformare l'assenza come vuoto in assenza come presenza potenziale.⁵ A farle da guida è l'altrove di una tomba, il rapporto esclusivo con un sepolcro che spezza la sua solitudine di orfana e colma i vuoti della sua storia familiare.

Nelle pagine della madre, la figlia cerca e ricrea il testo perduto, il primo capitolo della sua vita che la morte le ha strappato, intuendo presto come ogni sé narrabile sia ineludibilmente immerso nel suo testo autobiografico;⁶ i libri scritti dalla madre, in cui tenta l'incontro con quello che per un bambino è 'l'oggetto primario', diventano così per lei sostitutivi della madre stessa, primo esempio lette-

⁴ Cfr. P. C. Racamier, *Il genio delle origini*, Milano, Cortina, 1993.

⁵ Si rimanda al bel saggio di Pier Mario Masciangelo, "Freud, il segreto e la nostalgia", in *Il segreto e la psicoanalisi* (a cura di M. Ciambelli-F. Oneroso-G. Pulli), Napoli, Gnocchi, 1996, p. 107.

⁶ Cfr. Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, p. 52.

rario di quanto la creazione del mondo che ciascuno reinventa a suo modo, non sia una costruzione del sé individuale, ma della coppia realizzata con la madre.⁷

Già nella sua opera più nota, le metafore e i simboli del materno scandiscono la storia del parto mostruoso di Frankenstein, che, non a caso, si pone lontano dalla tradizione romantica dell'eroe senza confini, perché non stringe nessun patto faustiano, non amplia la propria esistenza, ma crea un essere nuovo.⁸

Il romanzo, che scrive quando è poco più che ventenne, è la prima manifestazione di quella che diventerà la sua cifra di scrittura, in cui è la morte a dare senso agli accadimenti, a costruirli proprio come il mostro che è nato da parti di cadaveri smembrate e poi riassemblate insieme.

La morte diventa sin dall'inizio principio ordinatore della scrittura, in una sorta di rivisitazione dell'evento che ha trasformato la nascita di una nuova vita in occasione di morte, condannandola a «una innumerevole conclave di morti», che – scrive nel diario – l'hanno resa come «una nuvola da cui è fuggita la luce del tramonto».

Nell'autunno del 1818 le sono già morti due figli; la perseguita un fato di morte che le fa perdere ciò a cui dà vita. E la morte si impone nei suoi testi come nucleo narrativo dominante: dal *Frankenstein* a *The Last Man*, è la grande falciatrice la costante intorno a cui ruota la trama.

⁷ È un aspetto della complessa relazione madre-figlia su cui si ferma Luisa Muraro nel suo bel libro *L'ordine simbolico della madre* (Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 40).

⁸ Cfr. Annamaria Lamarra, "La critica letteraria al femminile: problemi e tematiche", in *Soggetto femminile e scienze umane* (a cura di Simona Marino e Adele Nunziante Cesaro), Bologna, Clueb, 1993, pp. 77-78.

In *The Last Man*, l'impossibilità di prescindere dall'esperienza che ha scandito la sua esistenza, si esprime nella visione apocalittico-distopica che fa concludere il testo con la scomparsa totale dell'uomo dalla terra.

Il romanzo dà voce, forse più ancora di *Frankenstein*, alle ossessioni dell'autrice che qui inizia il suo racconto con una mitica figura femminile e con un simbolo del femminile: la caverna della Sibilla con i suoi segni avvolti nel mistero.

A dare l'incipit alla narrazione è la Sibilla di Ovidio che Mary aveva letto insieme con Shelley. Nelle *Metamorfosi*, la Sibilla racconta a Enea come al dio Febo avesse chiesto di poter vivere un numero di anni pari ai granelli di polvere raccolti e chiusi nella stretta della sua mano, ma ha omesso di chiedere la giovinezza, condannandosi a una lunga esistenza da cui emergerà alla fine solo *la voce*.

In lei Mary trova un'immagine speculare «di chi pulsa del proprio vuoto. E parla e vuole in ragione di ciò che le manca»;⁹ poiché la morte che dichiara di desiderare non le è data, la Sibilla la identifica con il proprio destino. Anche Mary, che l'ha spesso desiderata, vive la morte come il fato a cui è legata la sua identità incompiuta di figlia e di madre che ha visto estinguersi la vita nata da lei.

In *The Last Man*, le metafore e i simboli del materno si intrecciano in maniera più evidente al tema della scrittura, alla sua capacità di vincere sulla vita e sulla morte in cui Mary aveva identificato il lascito di Mary Wollstonecraft.

Proiettando l'immagine della madre sulla antica profetessa, Mary dichiara di tradurre, riscrivere e ricostruire il testo trovato nell'antro della Sibilla; è il suo potere creativo, che

⁹ Si veda il capitolo dedicato a Mary Shelley da Nadia Fusini in *Uomini e donne* (Roma, Donzelli, 1995, p. 54).

dopo tante morti rinasce tra le «scoperte fatte tra le foglie della Sibilla»:

Sometimes I have thought that obscure and chaotic as they are, they owe their present form to me, their decipherer. As if we should give to another artist, the painted fragments which form the mosaic copy of Raphael's Transfiguration in St. Peter's; he would put them together in a form, whose mode would be fashioned by his own peculiar mind and talent.¹⁰

Nel romanzo l'autrice costruisce la storia di un futuro lontano, con un protagonista diventato suo malgrado un uomo postumo, unico sopravvissuto a un mondo annientato dalla peste, che al pari di lei guarda alla vita dal punto di vista della fine, anticipando successive visioni dell'estinzione dell'umanità: dalla spiaggia deserta, attraversata da granchi giganteschi su cui si fermerà il viaggiatore della *Time Machine* di H. G. Wells (1895) alla *Purple Cloud* che avvelena il mondo nell'omonimo testo di Shiel (1901).

Con la sparizione dell'uomo dal pianeta terra, in un racconto dove già si intravedono le morti di massa e i cimiteri senza nome del secolo successivo, la voce narrante rilancia nell'universo letterario il mito antico dell'apocalisse, lasciando intravedere un aspetto significativo della dimensione funebre presente in tanta parte della cultura ottocentesca, presaga dei lutti e delle devastazioni che il Novecento avrebbe portato.

¹⁰ «A volte mi è capitato di pensare che, oscuri e caotici come si presentavano, essi devono la loro forma attuale a me, loro traduttrice. Un po' come dare a un artista i frammenti che formano il mosaico della Trasfigurazione di Raffaello in San Pietro: egli non può che metterli insieme secondo i modi tipici della sua mente e del suo talento» (Mary Shelley, *op. cit.*, p. 4; tr. it. p. 7 del testo citato).

Nella storia del protagonista che si aggira in luoghi resi desolati dalla peste, metafora della vita come osserverà poi un personaggio del romanzo di Camus, l'autrice racconta di sé stessa, delle voci della realtà che si sono spente, del tempo che ha cessato per lei di maturare eventi. Nel nuovo mondo distopico, da lei collocato nel 2073, in cui finzione e realtà esistenziale si intrecciano, la morte sconfigge la Sibilla e i suoi vaticini, il mistero delle sue sentenze, il potere stesso della parola. La frattura inesorabile che essa rappresenta condanna il personaggio e la sua autrice alla definitiva impotenza, alla sconfitta che a tutti tocca patire, molti anni prima messa in versi in una delle sue poesie più note dall'uomo che ha amato:

This world is the nurse of all we know,
this world is the mother of all we feel,
and the coming of death is a fearful blow
to a brain unencompassed with nerves of steel;
when all that we know, or feel or see,
shall pass like an unreal mystery.¹¹

¹¹ «Questo mondo è la matrice di ogni cosa che conosciamo,/ questo mondo è la madre di ogni cosa che sentiamo,/ e l'arrivo della morte è un colpo spaventoso/per un cervello che non sia racchiuso dentro nervi d'acciaio;/ quando tutto quello che sappiamo, o sentiamo, o vediamo/ come un mistero irrealmente scomparirà.» (Percy B. Shelley, "On Death", in P. B. Shelley, *Poesie* (a cura di Roberto Sanesi, tr. it. F. R. Paoli), Milano, Mondadori, 1983, pp. 54-57.

Marisa Sestito

Scorci ottocenteschi

Non è stato facile scrivere queste pagine, ancor più dopo la dolorosa perdita di Agostino Lombardo che inaspettatamente ha colpito molte, molti di noi, intensificando l'amarezza e rendendo più struggenti i percorsi della memoria. Memoria, viluppo di emozioni, e pensieri, e parole; parole sulla letteratura, discese da un comune Maestro; sentite, lette, discusse nel corso degli anni, affiancate, intrecciate, contrastate ai discorsi condivisi sulla vita; parole che qui, oggi, ellitticamente registrano il mobile andirivieni della memoria tra il rimpianto della cara, perduta amica e la riflessione critica sul suo prezioso lavoro di studiosa. Il percorso attraverso i testi di Maria Stella è stato di grande intensità, un ritorno al passato di pagine conosciute in tempi diversi, quand'era possibile discusse insieme, nelle intuizioni critiche, nelle sfide traduttive; quel passato conosciuto a segmenti e ripercorso ora in sequenza, si è configurato in una pianta estesa e ricca di luoghi inesplorati che la lucida intelligenza di Maria, la sua sensibilità acuita negli anni hanno scandagliato; la lettura in sequenza rivela compattezza e coerenza della ricerca, permanenza di temi sottoposti a verifiche sempre più minuziose, attenzione a testi divenuti mete di costanti ritorni. Le pagine di scrittura densa, rigorosa, stimolante si distendono dinanzi agli occhi, in questo

nostro presente, accompagnate da echi di voci, da fugaci immagini di volti, gesti, case; da ricordi di giorni in cui parlando di letteratura cercavamo, trovavamo frammenti di specchi in cui scorgere pezzetti di noi stesse. Figlie, madri, compagne. Donne.

Le donne studiate da Maria Stella costituiscono una parte importante del suo lavoro, un terreno di ricerca frequentato assiduamente: sono linee di attraversamento della letteratura dal Sette al Novecento che si intersecano, si tendono a istituire legami e rimandi attraverso il tempo e lo spazio, indugiando su donne molto diverse tra loro, eppure affini, scrutate nei loro punti di forza e di originalità, nei loro lati dimenticati e oscuri; donne spesso percepite nella penombra della gregarietà sociale e familiare, e tuttavia capaci di guardare autonomamente al reale, di interpretarlo in elaborazioni mai banali. Lontana dal recupero archeologico, l'indagine di Maria Stella penetra nei testi, ne spiega peculiarità e fughe da convenzioni culturali, ne indica i motivi di modernità che giustificano l'interesse e lo studio. E della riflessione di Maria su alcune donne scrittrici dell'Ottocento vorrei trattare in queste brevi considerazioni, gli 'scorci' del mio titolo.

Mary Lamb, Dorothy Wordsworth, Anne, Emily, Charlotte Brontë: tutte 'sorelle', le prime due partecipi dello stesso segmento temporale e culturale, studiate dal margine e dal basso, decentrate rispetto al 'peso' artistico e sociale dei fratelli, e dipendenti dal loro amore; le altre tre indagate in orizzontale, nelle relazioni dei testi, nelle elaborazioni letterarie differenziate, eppure spesso riconducibili a intenti comuni: prescindendo dalla figura fraterna, socialmente e artisticamente subalterna, seppure incuneata in vario modo nei romanzi, nella rappresentazione impervia della mascolinità. Per Mary e Dorothy invece, il contesto familiare e

maschile funge da sostanza di contrasto, permettendo alla loro alterità femminile di rivelarsi, di trovare una lingua, una prosa, uno stile nei quali, inconfondibile, risuona la loro voce.

Lo dimostra Maria Stella fin dalla “Nota” al libriccino tradotto nel 1987, *La scuola della signora Leicester*, dove con cura viene messa a fuoco l’immagine di «Mary sorella: identità sussidiaria a quella di Charles, penoso drammatico risvolto» della sua vita.¹ Nella vita di lei vengono rintracciate la tragica scena di sangue, le ricadute nell’insanità mentale, la cura amorevole del fratello, e infine l’approdo all’esercizio letterario: quello condiviso con Charles nei *Tales from Shakespeare* (1807) che lei, dall’anonimato, chiama «my tales»; quello perseguito in autonomia, ma ancora anonimamente in *Mrs. Leicester’s School* (1808). Accuratamente vengono indagati i modi della scrittura che decanta i traumi dell’esperienza, e li supera attraverso una limpida misura formale: levità e armonia raggiunte grazie alla rimozione del matricidio e della follia, sostenute dalla rimozione di sé, dal dislocamento dell’identità femminile a una posizione gregaria e decentrata.

L’anonimato si configura come atto di autodifesa, come volontà di cancellazione del proprio nome, che implicitamente si sottrae alla vergogna dell’esposizione pubblica patita in passato. Lo spazio vuoto del nome si esalta ancor più a contatto di una femminilità diffusa ed esclusiva: quella della direttrice della scuola, quella delle giovinette che raccontano, quella dell’insegnante *editor*, contraddistinta solo dalle iniziali. Ma proprio quelle due lettere, la M e la B, indica Maria Stella, coincidono con l’inizio e la fine del nome di

¹ Maria Stella, “Nota”, in Mary Lamb, *La scuola della signora Leicester*, Sellerio, Palermo 1987, p. 124.

Mary Lamb, e permettono di scorgere fugacemente, per elisione, l'autrice; la scarna delimitazione dell'identità che racchiude un vuoto, presenza erosa da assenza, accomuna la sorte di Mary a quella di tante altre donne scrittrici dell'Ottocento, costrette a svanire nell'anonimato, oppure a indossare la maschera del nome fittizio e solitamente maschile. I segni dell'identità amputata sembrano rimandare ad altri segni che la lettura critica individua nei racconti, brividi «sinistri», «ambiguità inquietanti», falle e incrinature che intaccano le nitide superfici, e a volte, ancora attraverso il silenzio e l'autocensura confermano la pena della persona, «l'impossibilità di un'esperienza che non sia segnata dal dolore, dalla solitudine, dal nulla».²

L'indebolimento, la sottrazione dell'identità diviene tessuto connettivo e rimando, dialogo allacciato tra esperienze diverse, e a volte lontane, di vita e scrittura. Vicina nel tempo è Dorothy Wordsworth, studiata otto anni più tardi insieme a Katherine Mansfield;³ vicina anche nella cancellazione di sé, «paradossale», commenta Maria Stella, nella sua contiguità all'affermazione dell'io poetico di William. Se la ricerca di impersonalità garantisce l'autonomia dello sguardo, allo stesso tempo sembra che gli occhi possan guardare solo in presenza del fratello, perché «dall'instaurarsi perverso e dallo sciogliersi doloroso di questo legame incestuoso abbassato, prende immaginativamente avvio la scrittura»; all'ombra di lui inizia e finisce l'esercizio letterario di lei, perché, pur nella ridefinizione del rapporto tra l'io e il mondo nel passaggio dal primo al secondo *Journal*, l'io ancora si ritrae svalutan-

² *Ibid.*, pp. 128-129.

³ Maria Stella, "Undiscovered Countries: i taccuini di Dorothy Wordsworth e Katherine Mansfield", in *Viaggi di donne* (a cura di Andreina De Clementi e Maria Stella), Liguori, Napoli, 1995, pp. 87-104.

do, abbassando il proprio lavoro, in attesa di estinguersi dopo l'abbandono di William. È Dorothy a inaridirsi, non suo fratello, perché «mentre il poeta si nutre dell'immaginario della sorella, del suo appassionato ritratto del mondo, Dorothy malinconicamente deperisce, si ammala, si estingue come scrittrice.»⁴ Suggestione quasi vampiresca, nei confronti di una prosa femminile di cui il saggio puntualmente annota l'originalità, il modellamento per accumulo di «lampi di visione», la segmentazione della frammentarietà, della ripetitività proprie dell'appunto; parole che discendono da una diversa misura, da una trasgressività dell'io, che con straordinaria sintesi viene rappresentata nella similitudine della volpe che, «tutti i sensi all'erta», esce dalla tana e guardinga perlustra lo spazio.

Il movimento in avanti nella cronologia ottocentesca conduce ad Anne, Emily e Charlotte Brontë, un'area visitata più volte da Maria Stella, sia nella complessità delle interrelazioni reciproche, sia nella pregnanza dei singoli testi e delle loro autrici. La prospettiva d'insieme è il campo d'indagine di un saggio del 1997, dove, come già detto, l'osservazione passa sotto silenzio il fratello infelice e dissipato, e considera le autrici sorelle nel loro mutuo rapporto al femminile.⁵ Il nucleo comune che dall'uno all'altro testo rimanda, l'interesse pedagogico variamente inteso ed elaborato, rappresenta un importante approfondimento di un tema già emerso con chiarezza dieci anni prima: nei racconti di Mary Lamb, infatti, veniva colta una distinta funzione educativa,

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ Maria Stella, "Nelly, Agnes e il professore: il teatro dell'istruzione nel romanzo delle sorelle Brontë", in *Le forme del narrare* (a cura di Marisa Sestito), Udine, Campanotto Editore, 1997.

sia come significativo contributo al rinnovamento della *Children's Library*, sia come trasformazione del racconto pedagogico in diretta «conversazione col lettore».⁶ Sulla funzione sociale della scrittura, sull'istruzione che il romanzo delle Brontë si prefigge, concentra la sua attenzione Maria Stella, analizzando in sequenza i due testi più noti di Emily e Anne – *Wuthering Heights* e *Agnes Grey* – e quello respinto dagli editori di Charlotte, *The Professor*.

Nell'analisi di esiti fortemente differenziati, l'attenzione si concentra sulla comune motivazione di fondo, quella funzione educativa del romanzo, perseguita dalle sorelle attraverso ferme distinzioni di genere; al maschile e al femminile si intessono legami tra le voci narranti, in buona parte fraintendimento, confusione e inattendibilità da una parte, sostanza del tutto diversa dall'altra. Dei narratori viene esposta la vacuità, vengono dissezionate le testimonianze: quella di Lockwood, che nulla impara e nulla insegna; quella di Crimsworth, il professore, invalidata da frustrazione, instabilità e narcisismo. A essi vengono opposte le narratrici: Agnes, con la sua voce diretta, tesa a ricercare il vero, a educare se stessa e il lettore, portavoce non schermata dalla finzione, dalle finalità morali che Anne, scrivendo, persegue; Nelly, anch'essa, come Agnes, collocata in contesti domestici, regista occulta del racconto e depositaria di un sapere legato al corpo, alla sua cura, al momento del suo trapasso; Frances che, pur contenuta nell'arroganza del professore, ha la possibilità di trasmettere la dignità della sua storia e della sua vita. Alla staticità dei narratori, incapaci di trarre lezioni dall'esperienza, si oppone il mutamento femminile, la capacità di apprendere, man mano che

⁶ Maria Stella, "Nota", cit., p. 129.

il tempo passa: impara Nelly, sempre più attendibile mentre la sua narrazione si avvicina al presente; e soprattutto impara Agnes, flessibile, aperta e, in fondo al percorso di crescita, capace di tenere a distanza, grazie all'autoironia, il peso dell'esperienza. Ad Agnes e ad Anne, lasciate spesso in ombra rispetto alle sorelle e ai loro incisivi personaggi, Maria Stella dedica illuminanti parole:

È la maschera del tempo che occulta e stempera la sofferenza personale, che piega entro una misura classica gli eccessi distruttivi di genitori arrivisti e irresponsabili, fanciulle annoiate e incolte, bambini sfrenati e sadici. L'autobiografia di Anne si fonda insomma sullo smussamento della memoria stessa, sulla dimenticanza di sé [...].⁷

Opera estrema di «scarnificazione», che racconta l'io come passaggio, come «presenza neutra e transitoria, trasparenza».

Dal quadro d'insieme del '97, si diramano linee singolari, letture che dilatano gli spazi dell'analisi a favore dell'una o dell'altra sorella. Nel 2001, nel saggio di *Proprietarie*, dalla prospettiva del lavoro femminile come bene, viene focalizzata la figura dell'istitutrice; ed è qui che il discorso critico definisce il protagonismo di Charlotte, la sua lucidità nel tracciare i lineamenti dell'ibrido, la sua collocazione «instabile e indefinita», il suo essere «né ospite né parente, né serva né padrona».⁸ Pur all'interno di una rete di importanti rimandi alla produzione in parallelo di Emily e Anne, vengono ripresi e approfonditi alcuni temi emersi nel saggio precedente, soprattutto in relazione al professore, le cui carenze di personaggio si rovesciano nella motivazione: non più, come spesso

⁷ Maria Stella, "Nelly, Agnes e il professore", cit., p. 73.

⁸ Maria Stella, "Fortune e sfortune dell'istitutrice nei primi romanzi di Charlotte Brontë", in *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (a cura di Angiolina Arru, Laura Di Michele, Maria Stella), Napoli, Liguori, 2001, p. 275.

imputato dalla critica, segni di incapacità dell'autrice, bensì sua intenzionale organizzazione di quella carenza, presa di distanza e diffidenza nei confronti di quel particolare narratore. Lo straniamento che ne deriva, consente alla voce di Frances, prima allieva poi moglie del professore, di raccontare la sua storia e il suo processo di crescita stagiato contro la staticità maschile: merlettaia, istitutrice, direttrice della scuola, depositaria, come Charlotte, di sapere interlinguistico e apertura all'internazionalità.

L'indagine sui beni si approfondisce in *Jane Eyre*, di cui Maria Stella indica la 'superiorità' sulle altre istitutrici, la sua voce più determinata e forte:

Rispetto a Frances, che non può parlare di sé senza il filtro del professore, rispetto ad Agnes, che immersa nella propria "obscurity" si sottrae alla visione raccontandosi per *understatement* più che per autoaffermazione, la voce dell'istitutrice *Jane Eyre* è molto più piena e assertiva.⁹

Seguita nella *Bildung* dall'inizio alla fine, dall'infanzia di orfana al matrimonio paritario con l'uomo che ama, è Jane a meglio rappresentare la circolazione dei beni, dalla loro perdita iniziale che impone la dipendenza da altri, al recupero finale grazie all'eredità. Il suo passaggio attraverso le istituzioni educative, la sua crescita da allieva a insegnante, a istitutrice, e ancora a insegnante, consente a Charlotte, nella lettura di Maria Stella, di affrontare importanti temi di dibattito contemporaneo, affermando con forza la sua prospettiva critica sulle cose, il suo rifiuto della finzione lusingatrice.

L'altra prospettiva singolare, stavolta dedicata a Emily, è contenuta nello splendido saggio del 2002, che vorrei tenere per ultimo, interrompendo qui la sequenza femminile per

⁹ *Ibid.*, p. 283.

soffermarmi brevemente su Dickens – per inciso fratello di un’amatissima sorella. Il saggio su *A Tale of Two Cities*, letto dalla prospettiva dell’uso dello specchio, si apre a pregevoli riflessioni sulla narrativa dickensiana matura, cogliendone la non univoca, complessa interpretazione del reale, favorita, appunto, dalla particolarità dell’‘oggetto di scena’ impiegato.¹⁰ Muovendo dalle due occorrenze specifiche presenti nel testo – l’una pubblica legata a Darney, l’altra privata relativa a Carton – Maria Stella delinea l’intrico di rivelazioni e occultamenti innescato dalle superfici specchianti. L’analisi formula stimolanti ipotesi di elaborazione autobiografica e indaga le forme della letteralità (l’oggetto specchio) e della sua dislocazione metaforica (sosia, gemelli, duplicazione di luoghi, tempi, lingue); emergono i complicati percorsi della conoscenza del reale che il romanzo propone, in ‘superfici’ che a volte ne riflettono, più spesso ne sottraggono i segni: nell’uno e nell’altro caso il gioco di specchi frantuma e disperde l’io, e incrina l’architettura tradizionale del romanzo.

Accenno ancora alla fruttuosa linea di ricerca individuata da Maria Stella negli ultimi anni, nello studio delle relazioni tra Dickens e Collodi.¹¹ Dalla minuziosa ricostruzione emergono sorprendenti affinità tra i due autori, acco-

¹⁰ “Charles Dickens: ‘A Tale of Two Mirrors’”, in *Gioco di specchi. Saggi sull’uso letterario dell’immagine dello specchio* (a cura di Agostino Lombardo), Roma, Bulzoni, 1999, pp. 193-208.

¹¹ Oltreché nel saggio di cui tratto qui, “Pip and Pinocchio. Dickensian Motifs in Carlo Collodi”, in *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading* (a cura di Rossana Bonadei, Clotilde De Stasio, Carlo Pagetti, Alessandro Vescovi, Edizioni Unicopli, Milano, 2000, pp. 301-318), la relazione tra i due scrittori è stata argomento di un corso tenuto l’anno successivo, *Bambini di carta: Dickens e Collodi*, ed è studiata nel saggio “Attori in viaggio: *The Old Curiosity Shop* di Charles Dickens”, in *Il romanzo dell’attore*, (a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 35-57).

munati dagli inizi giornalistici, dall'interesse per il teatro, da più oscuri interessi per pseudoscienze quali mesmerismo e frenologia; accomunati soprattutto dall'attenzione alle figure dell'infanzia e alle problematiche dell'istruzione. Non sono solo la formazione culturale o le inclinazioni personali dei due scrittori a suggerire il rapporto; sono rielaborazioni specifiche, echi e rimandi puntualmente verificati sui testi, che evidenziano la solidità dell'argomentazione e dimostrano con chiarezza la non casualità del legame. Persuasivi sono i testi dickensiani assunti a modelli, da *The Old Curiosity Shop* a *The Cricket on the Hearth* a *Great Expectations*, non di rado illuminanti per se stessi e non solo come fonte della riproduzione. Sfilano così alcuni tra i più ambigui e inquietanti personaggi dickensiani, precursori del passaggio tra organico e inorganico, contaminati dal male e dalla morte, sottratti al tessuto dell'intreccio per farsi portatori di metanarratività: è la cinica amoralità del nano Quilp, ricco di allusioni alla meccanica rigidità della marionetta a ispirare lo spirito di anarchia e trasgressione di Pinocchio; sono i tetri burattinai Codlin e Short a evocare il Gatto e la Volpe; è il grillo del racconto natalizio a fare la sua comparsa, trasformato nel Grillo parlante nel testo collodiano. Attraversando i temi a lei cari, la rielaborazione della letteratura per l'infanzia, la trasformazione dell'immagine del bambino, le problematiche connesse all'istruzione, Maria Stella approda infine alla complessità del rapporto padre/figlio, cogliendo le stupefacenti similarità tra Pip e Pinocchio, e di nuovo guardando alla fonte dickensiana con rara intuizione.

Ricordando il perentorio 'invito' rivoltomi da Maria negli anni Novanta – dopo la traduzione di *Grandi speranze*, credo – “E adesso schiodati da Dickens”, con stupore ho trovato il 'mio' autore e il personaggio a lui più caro nelle

pagine di *Accompagnarti*: David, «lustratore della memoria/cantore della lettura perduta», e Dickens «un ragno impazzito/tessitore di tele/lungamente percorse/a esorcizzare il silenzio». Allo stupore si è unita l'emozione, nel leggere il mio nome legato al «gusto aureo della parola», si è unita la contrazione dolorosa nel cogliere la distanza della voce poetica, dello scabro cammino percorso in solitudine: «Smarrito l'ordito del passato/io annaspo le parole/e scrivere per me/vuol dire cancellare.»¹²

Vengo infine all'ultimo testo, a quelle “voci dalle *Heights*” che Maria Stella dedica a Emily Brontë, indicando a noi sin dall'epigrafe tratta da Hughes, «A graveyard for homeland», la direzione presa dal pensiero. In una prosa vibrante dimostra l'unitarietà dell'ispirazione di Emily, la stretta connessione di liriche e romanzo; ripercorre per rapide accensioni, afferrandone l'essenza più riposta, i nodi esplorati in passato: illuminazioni folgoranti di personaggi e temi. E dietro la nitida, rigorosa scrittura del saggio, riesce difficile non sentire la voce; non pensare che parlando di Emily, della «parola assoluta innocente della poesia» costretta a venire a patti «con quella legata, esperta, della prosa», Maria non stia parlando di sé e della sua vita.¹³ Sembra di percepire la misura del tempo trascorso, il viaggio che volge alla fine, nella riscrittura di una breve considerazione del '97, allora riferita ad Anne, ora dedicata a Emily e, io credo, a Maria. Il primo testo:

¹² Maria Stella, “Narratori”, in *Accompagnarti*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2004, p. 47.

¹³ Maria Stella, “Emily Brontë: Voci dalle *Heights*”, in *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere* (a cura di Lilla Maria Crisafulli e Cecilia Pietropoli), Roma, Carocci, 2002, pp. 82-96.

Agnes non lotta per inserirsi e asserirsi, non dà la scalata al potere, tende piuttosto ad una stoica “en-durance”, nel duplice senso che continua a tollerare con pazienza, certa dei suoi valori, e che sa “durare dentro” al tempo della privazione.¹⁴

L'ultimo:

Se per Emily Brontë è la morte il momento di inveramento dell'esistenza e della poesia, se è il non-essere a definire l'essere [...], all'io non resta che l'assunzione di una stoica *endurance*, nel senso etimologico di ‘durare dentro’ il tempo della mortalità, sostenendone il peso, senza autocommiserazione o sentimentalismo, senza nostalgie per uno stato edenico che si dà come irrimediabilmente perduto.¹⁵

¹⁴ Maria Stella, “Nelly, Agnes e il professore”, cit., pp. 72-73.

¹⁵ Maria Stella, “Emily Brontë: Voci dalle *Heights*”, cit., p. 83.

Marcella Soldaini

**Rifiuto e desiderio.
Pratiche di lettura e scrittura in
Life and Death of Harriett Freat di May Sinclair**

In *Life and Death of Harriett Freat*, pubblicato nel 1922 ma già apparso a puntate tra il 1920 e il 1921 sulla rivista *North American Review*, May Sinclair rappresenta pratiche di lettura e scrittura in cui la dimensione metanarrativa acquista valenze psicoanalitiche. La protagonista Harriett, un'inetta fortemente condizionata dal legame morboso con i genitori e dal desiderio di compiacerli nelle proprie scelte di vita, riceve una formazione adeguata alla sua appartenenza all'alta borghesia vittoriana.

Le tracce relative alla sua istruzione sono chiare sebbene disseminate nel testo e abbinata spesso a vicende personali e familiari. Nel terzo capitolo si fa riferimento al periodo trascorso da Harriett ragazzina in collegio enfatizzando l'amicizia adolescenziale con Priscilla che prevede la lettura a due, testa contro testa, di uno stesso libro:

They sat side by side at the dinner table and in school, black head and golden brown leaning to each other over the same book.¹

¹ May Sinclair, *Life and Death of Harriett Freat* (1922), London, Virago, 1980, p. 30: «Sedevano fianco a fianco al tavolo dei pasti e a scuola con

Successivamente ci vengono date indicazioni più precise sulle conoscenze dell'eroina quando si descrive, come un rito sacro, la lettura ad alta voce di autori vittoriani fatta da Harriett e dalla mamma e la partecipazione dell'intera famiglia a convegni, concerti e rappresentazioni teatrali:

Sometimes she or her mother read aloud, Mrs Browning or Charles Dickens; or the biography of some Great Man, sitting there in the velvet curtained room or out on the lawn under the cedar tree. A motionless communion broken by walks in the sweet smelling fields and deep, elm-screened lanes. And there were short journeys into London to a lecture or a concert, and now and then the surprise and excitement of the play.²

La condivisione sembra trasformare l'atto della lettura, di per sé passivo e solitario, in un momento attivo che va a consolidare il legame affettivo di genere femminile che la protagonista ha con la madre e l'amica. Tuttavia questo gesto non ha ripercussioni a livello cognitivo: diventa una semplice appropriazione di pratiche esteriori a cui non fa riscontro, anche più in là negli anni, alla morte della madre, un'autonoma capacità di discernimento. Infatti così sottolinea l'ironica voce narrante:

le teste, nera e castano chiara, appoggiate l'una contro l'altra sopra lo stesso libro.» (p. 32) Le traduzioni, qui e successivamente, sono tolte da May Sinclair, *Vita e Morte di Harriett Frean* (a cura di Maria Stella, tr. it. Marcella Soldaini), Palermo, Sellerio, 1997.

² *Ibid.*, pp. 39-40: «Talvolta lei o la madre leggevano ad alta voce, Elizabeth Browning, Charles Dickens o le biografie di qualche Grande Uomo, sedute lì nella stanza con le tende di velluto o fuori, sul prato, sotto il cedro. Una comunione immobile interrotta da passeggiate nei campi che profumavano di fresco e nelle stradine ombrose, riparate dagli olmi. E si facevano brevi gite a Londra per una conferenza o un concerto, e di quando in quando la sorpresa e l'eccitazione del teatro.» (p. 36)

One day she found herself reading the Dedication of *The Ring and the Book* over and over again, without taking in its meaning, without any remembrance of its poignant secret. “‘And all a wonder and a wild desire’—Mamma loved that.’ She thought she loved it too; but what she loved was the dark green book she had seen in her mother’s long, white hands, and the sound of her mother’s voice reading. She had followed her mother’s mind with strained attention and anxiety, smiling when she smiled, but with no delight and no admiration of her own.³

Da questo passo comprendiamo come i testi letti diventano discorsi privi di senso per Harriett, affascinata solo dall’oralità dei loro linguaggi e dal bisogno di compiacere la madre ripetendo meccanicamente le sue reazioni. In questo senso è giusto ricordare, come fa Maria Stella nella Introduzione alla edizione italiana, che in questo romanzo «anche la letteratura rientra in un meccanismo mortifero di coazione a ripetere, di uccisione della creatività: nel corso degli anni e della vita intera, sempre le stesse letture, dallo stesso testo – *Evangeline* di Longfellow, una sorta di breviario dell’attesa e della rassegnazione femminile.»⁴

La creatività sembra dunque essere preclusa a una donna che è incapace di cogliere il significato di ciò che legge ma continua, nevroticamente, a enunciarne i significanti, immergendosi così nell’ambito dell’Immaginario, dove il legame

³ *Ibid.*, pp. 109-110: «Un giorno si ritrovò a rileggere molte volte la Dedicazione di *The Ring and the Book*, senza comprenderne il significato, senza alcun ricordo del suo profondo segreto. «‘Tutto una meraviglia e un gran desio’... Mamma amava quel verso». Pensava di amarlo anche lei; ma quello che in realtà amava era il libro verde scuro che aveva visto nelle mani bianche e affusolate della madre e il suono della sua voce che leggeva. Aveva seguito le reazioni della madre con tesa attenzione e inquietudine, sorridendo quando lei sorrideva, ma senza piacere o ammirazione personali.» (p. 61)

⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.

con il corpo femminile della mamma o dell'amica del cuore si riproduce nel piacere barthesiano di un rapporto dualistico con il testo, caratterizzato da una lettura teatrante, particolarmente adatta ai poemi di Longfellow e Browning, che passa attraverso la bocca e coinvolge i sensi.⁵

Difatti *Evangeline* di Longfellow percorre le tappe dell'esistenza dell'eroina fungendo non solo da esempio di condotta morale ma anche da sfogo di impulsi sessuali suscitati da racconti scabrosi o da un tentativo di recupero del contatto col corpo materno, come quando Harriett si abbandona in modo voluttuoso alla lettura:

After meals, sitting in her arm-chair, her book would drop from her hands and her mind would slip from drowsiness into stupor. There was something voluptuous about the beginning of this state; she would give herself up to it with an animal pleasure and content.

Sometimes, for long periods, her mind would go backwards, returning, always returning to the house in Black's Lane [...] for the book that lay in her lap was Longfellow, open at *Evangeline*.⁶

Si delinea sempre più un rapporto feticista con il libro, improntato al gusto per le parole in quanto suoni, l'armonia della loro disposizione, la suggestione prodotta dagli spazi che esse creano nel testo. Proprio questo avviene quando

⁵ Cfr. Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 33.

⁶ May Sinclair, *op. cit.*, pp. 173-174, 175: «Dopo i pasti, seduta nella poltrona, il libro le cadeva dalle mani e la mente scivolava dalla sonnolenza in un vero e proprio stupore. C'era qualcosa di voluttuoso nell'inizio di questo stato: gli si arrendeva con un piacere e un appagamento animale. A volte, per lunghi periodi, la mente andava all'indietro, ritornando, sempre ritornando, alla casa di Black's Lane [...] dato che il libro che le giaceva in grembo era Longfellow, aperto ad *Evangeline*.» (pp. 86-87)

Harriett si compiace di ascoltare la propria voce che pronunzia i roboanti nomi latini contenuti in *Decline and Fall of the Roman Empire* di Gibbon:

Harriett did not really enjoy him; but she enjoyed the sound of her own voice reading out the great sentences and the rolling Latin names.⁷

La componente corporea caratterizza dunque il gusto di Harriett per i testi se, come abbiamo visto, la pratica della lettura favorisce il contatto con il corpo materno o dell'amica o addirittura la morbosità feticista con cui l'eroina legge i testi, indulgiando sul piacere prodotto dal suono della propria voce o traendo spunto per l'abbandono a uno stato voluttuoso.

La vita intellettuale della protagonista sembra configurarsi pertanto all'insegna dell'erotismo (in senso barthesiano),⁸ in quanto il libro diviene oggetto di desiderio e, come vedremo, le preferenze culturali sono sempre dettate dal rifiuto o dal desiderio dei testi.

Oltre ai libri che Harriett legge con la madre ci sono anche quelli letti dal padre, in disparte da moglie e figlia e non ad alta voce ma comunque discutendone in famiglia:

⁷ *Ibid.*, p. 66. «Ad Harriett non piaceva veramente, ma le piaceva il suono della propria voce che leggeva le grandi frasi e i roboanti nomi latini.» (p. 45)

⁸ Secondo Roland Barthes la lettura è attraversata sempre dal 'Desiderio' o dal 'Disgusto', per cui si può dire che esiste un erotismo della lettura: «nella lettura il desiderio è presente con il suo oggetto, il che corrisponde alla definizione dell'erotismo» (R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 32).

He read dangerous books: Darwin and Huxley, and Herbert Spencer. Sometimes he talked about them.

'There's a sort of fascination in seeing how far you can go ... The fascination of truth might be just that – the risk that after all it mayn't be true, that you may have to go farther and farther, perhaps never come back.'⁹

Vengono considerati testi pericolosi in quanto minano le certezze acquisite e in questo senso, rispetto ai testi materni, si potrebbe dire con Barthes che mentre quelli sono testi di piacere, in quanto soddisfano, appagano, danno euforia, questi invece sono testi di godimento in quanto mettono in stato di abbandono e di perdita, fanno vacillare le assise storiche, culturali, psicologiche del lettore.¹⁰ Inoltre essendo testi scientifici, laddove quelli materni sono più tipicamente letterari, finiscono col creare una netta distinzione tra il mondo paterno della scienza, della ragione, del progresso, e quello materno, della fede, dell'immaginazione e del romanticismo, ovvero tra la scienza, che crede nei propri dogmi utilizzando il linguaggio come strumento, e la letteratura, che sovverte i dogmi perché ha per oggetto il linguaggio stesso. Sembra-rebbe delinearsi la dicotomia lacaniana tra lo spazio paterno del Simbolico e quello materno dell'Immaginario, ma l'insinuarsi dell'incertezza all'interno dei dogmi scientifici favorisce un continuo interscambio tra i due ambiti.

Infatti il fascino per la verità sembra trasportare e inabissare il padre di Harriett in quello che Blanchot definisce «l'ambiente della fascinazione» dove il gusto per una vi-

⁹ May Sinclair, *op. cit.*, p. 41: «Leggeva libri pericolosi: Darwin e Huxley e Herbert Spencer. Talvolta ne discutevano. C'è una sorta di fascino nel vedere quanto ti puoi spingere lontano ... Il fascino della verità potrebbe essere proprio quello: il rischio di andare sempre più lontano, forse senza tornare mai.» (p. 36)

¹⁰ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 13-14.

sione inattuabile e, quindi, la «passione per l'immagine» tipica della sfera dell'Immaginario, lo inducono a una perdita di contatto con la realtà, al rischio del gioco in borsa e alla bancarotta. L'incapacità di gestire l'incertezza e forse, lacanianamente, la difficoltà maschile ad accettare uno scontro fra Simbolico e Immaginario, lo porteranno alla malattia di cuore e alla morte.

La madre di Harriett, invece, immersa nello spazio Immaginario e sorretta dalle convinzioni religiose, mostra coraggio e resiste alle difficoltà morali e materiali derivanti dalla situazione di bancarotta, anzi addirittura nasconde alla figlia e al marito di essere malata di tumore onde evitare di spendere i soldi per l'operazione. Sembra insomma che si realizzi, tra le righe, ciò che Maria Stella pone in evidenza nella recensione all'*Incrinatura nel cristallo*¹¹ e cioè che alla fine, depositarie della verità risultano sempre le donne, per quanto rinchiuso nello spazio ristretto della casa e degli affetti.¹²

Harriett mostra curiosità per il fascino esercitato sul padre dalle letture scientifiche, le stesse predilette da Mary Olivier nell'omonimo romanzo autobiografico di May Sinclair.¹³ Di conseguenza entra nello spazio simbolico della biblioteca paterna e prova a leggere Spencer, ma la sua inettitudine glielo impedisce:

She wanted to know what that fascination was. She took down Herbert Spencer and tried to read him [...] Her head

¹¹ Storia fantastica la cui traduzione è stata curata da Maria Del Sapio Garbero (May Sinclair, *L'incrinatura nel cristallo*, Latina, L'Argonauta, 1991).

¹² Cfr. Maria Stella, "L'incrinatura nel cristallo. La narrativa di May Sinclair", *Leggere Donna*, n. 33, luglio-agosto 1991, pp. 11-12 e 22.

¹³ May Sinclair, *Mary Olivier: A Life*, London, Cassell & Co., 1919 (il romanzo è stato ripubblicato da Virago nel 1980).

grew hot and heavy: she read the same sentences over and over again; they had no meaning; she couldn't understand a single word of Herbert Spencer. He had beaten her. As she put the book back in its place she said to herself: 'I mustn't. If I go on, if I get to the interesting part I may lose my faith.' And soon she made herself believe that this was really the reason why she had given it up.¹⁴

A proposito di questo passo Susan Raitt sottolinea come Harriett manchi della curiosità intellettuale che consente a Mary il riscatto dal dominio genitoriale attraverso un processo di formazione culturale da autodidatta.¹⁵ A mio avviso però questo distacco dai libri paterni non è solo la prova della insufficienza mentale di Harriett ma anche una dichiarazione di indipendenza, il desiderio di allontanarsi da quella che forse è sentita come una cultura opprimente per le donne, poiché le relega in una posizione subalterna. Del resto l'appropriazione del linguaggio e della cultura dipendono da una figura materna molto forte – come accade spesso nella narrativa sinclairiana – che sembra assumere su di sé il potere fallico. La nevrosi di cui soffre la protagonista diviene allora l'unica condizione possibile per opporsi al potere patriarcale se, come afferma Lacan, il man-

¹⁴ May Sinclair, *Harriett Freen*, cit., pp. 42-43: «Voleva sapere in cosa consistesse quel fascino. Tirò giù Herbert Spencer e tentò di leggerlo [...] La testa le divenne rossa e pesante: leggeva le stesse frasi più volte ripetutamente; non riusciva a comprendere neanche una parola di Herbert Spencer. L'aveva sconfitta. Quando rimise a posto il libro, si disse: "Non posso. Se continuo, se arrivo alla parte interessante, posso perdere la fede". E subito fece credere a sé stessa che quello era il vero motivo per cui aveva smesso.» (p. 37)

¹⁵ Cfr. Susan Raitt, *May Sinclair: A Modern Victorian*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 254.

cato ingresso nell'ordine Simbolico comporta la psicosi e l'impossibilità di vivere nella società umana.

Ancor più problematico è il rapporto di Harriett con la scrittura. L'unico a scrivere un libro nel romanzo è infatti il padre Hilton Freaan che, in *The Social Order*, propugna un ideale di società senza rappresentanti, in un'ottica illuminata e anti-patriarcale. Tuttavia la sua visione viene considerata utopica tanto che, pur essendo in vita un famoso giornalista dello *Spectator*, non ci si ricorderà più di lui dopo la sua morte.¹⁶

Harriett, come gli altri personaggi femminili, si limita a scrivere delle lettere di cui abbiamo per lo più notizia indiretta dalle risposte che le vengono date.

Uno dei pochi esempi diretti della sua scrittura consiste in un bigliettino di risposta alle condoglianze per la morte del padre:

She [her mother] said he was closer to her now than he had ever been. And in her correct, precise answers to the letters of condolence Harriett wrote: 'I feel that he is closer to us now than he ever was.' But she didn't really feel it. She only felt that to feel it was the beautiful and proper thing.¹⁷

La ripetizione meccanica delle parole pronunciate dalla mamma riduce la scrittura a un'attività passiva, anziché renderla espressione di ideazione creativa. È interessante

¹⁶ Cfr. May Sinclair, *Harriett Freaan*, cit., p. 168.

¹⁷ *Ibid.*, p. 93: «[Sua madre] disse che lui le era più vicino adesso di quanto non lo fosse mai stato. E nelle risposte corrette, precise, alle lettere di condoglianze Harriett scriveva: "Sento che adesso ci è vicino più che mai". Ma in realtà non lo sentiva. Capiva solo che sentirlo era la cosa bella e appropriata.» (p. 55)

notare inoltre come la stesura della lettera coincida con la morte del padre, una breve intrusione dell'eroina nel Simbolico, segno ulteriore di distacco dalla figura paterna nei cui riguardi Harriett assume un atteggiamento piuttosto ambiguo. Se da bambina aveva un rapporto affettuoso e giocoso con lui, ora, a differenza della madre, l'assenza non glielo rende per niente vicino. Si ribadisce così il legame simbiotico con la mamma e il rifiuto per lo spazio Simbolico, che è solo funzionale alla propria formazione culturale. Tuttavia pubblicamente l'eroina continuerà a confrontarsi con la figura paterna presentandosi, anche a distanza di anni dalla morte dei genitori, come la figlia di Hilton Frean e riferendosi, nel corso di uno scambio culturale con l'amica Lizze, allo 'standard' paterno, quello che le consentirebbe di scegliere le opere giuste in quanto consolidate dalla critica letteraria e non frutto di autori giovani e inesperti, come piacciono all'amica.¹⁸

Non è un caso che lo scambio con Lizze, che implica un discorso metanarrativo sul canone letterario, venga fatto

¹⁸ «And Harriett had no patience with Lizzie's affectation in wanting to be modern, her vanity in trying to be young, her middle-aged raptures over the work – often unpleasant – of writers too young to be worth serious consideration. They had long arguments in which Harriett, beaten, retired behind *The Social Order* and *the Remains* [...] 'There is a standard'. Harriett lifted her obstinate and arrogant chin. 'You forget that I'm Hilton Frean's daughter.' 'I'm William Pierce's, but that hasn't prevented my being myself.'» (May Sinclair, *Harriett Frean*, cit., pp. 115-116: «E Harriett non aveva pazienza con l'affettazione di Lizzie nel voler essere moderna, con la sua vanità nel provare a essere giovane, con i suoi trasporti di mezza età per l'opera – spesso sgradevole – di scrittori troppo giovani per essere degni di seria considerazione. Facevano lunghe discussioni in cui Harriett, sconfitta, si trincerava dietro *L'Ordine Sociale* e gli *Inediti* [...] – C'è una misura –. Harriett sollevò il mento ostinato e arrogante. – Tu dimentichi che sono la figlia di Hilton Frean. – Io sono figlia di William Pierce, ma ciò non mi ha impedito di essere me stessa.» pp. 63-64)

subito dopo che la protagonista, libera dall'ingombrante figura materna, abbia cominciato a operare scelte autonome, non solo nella sfera domestica e religiosa ma anche nella preferenza per letture che siano piacevoli e frivole, che abbiano un lieto fine, non cervelotiche e nemmeno dal significato oscuro o deprimente:

She was taking out novels from the circulating library now. Not, she explained, for her serious reading. Her serious reading, her Dante, her Browning, her Great Man, lay always on the table ready to her hand (beside a copy of *The Social Order* and the *Remains* of Hilton Freat), while secretly and half-ashamed she played with some frivolous tale. She was satisfied with anything that ended happily and had nothing in it that was unpleasant, or difficult, demanding thought [...] A novelist (she thought of him with some asperity) had no right to be obscure, or depressing, or to add needless unpleasantness to the unpleasantness that had to be.¹⁹

Viene qui messa in scena quella ambiguità vittoriana fra il fuori e il dentro che porta a tenere bene in vista le letture prescritte a livello sociale e a nascondere le letture del Desiderio, quelle che trasformano Harriett in un soggetto desiderante, seppure desiderante una cultura *lowbrow*, popolare, presa a prestito dalle biblioteche circolanti, una cultura

¹⁹ *Ibid.*, cit., pp. 114-115: «Ora prendeva romanzi dalla biblioteca circolante. Non, spiegava, le letture serie. Le letture serie, Dante, Browning, il Grand'Uomo, erano sul tavolo a portata di mano (oltre ad una copia di *L'Ordine Sociale* e gli *Inediti* di Hilton Freat), mentre in segreto, quasi vergognandosene, giocava con qualche racconto frivolo. Era soddisfatta da tutto ciò che avesse un lieto fine e nulla di spiacevole, o difficile, che richiedesse riflessione [...] Un romanziere (pensava con una certa asprezza) non aveva il diritto di essere oscuro, o deprimente o di aggiungere inutile sgradevolezza alla sgradevolezza che doveva pur esserci.» (p. 63)

di cui vergognarsi, che è una macchia per l'intellettuale *highbrow*. Pur non essendoci riferimenti diretti ad autori e testi letti dalla protagonista, qui non è possibile non pensare soprattutto alle autrici di *popular fiction*, tanto più se si considera un altro passo del romanzo in cui Harriett dichiara apertamente «‘The man has no business to write so that I can't understand him.’»²⁰ Questa affermazione, che richiama quelle fatte da Miriam nel *Pilgrimage* di Dorothy Richardson,²¹ testo importantissimo per l'attività di May Sinclair come critico letterario,²² ci fa capire come in Harriett

²⁰ *Ibid.*, p. 149: «“Costui non ha *motivo* di scrivere in modo che io non possa comprenderlo”» (p. 77)

²¹ Miriam rigetta le convinzioni narrative maschili e si rifiuta di leggere e scrivere libri che la costringerebbero a diventare un uomo, a esprimersi come non vuole. Lei ritiene che ci siano «whole heaps of books, millions of books I can't read» («interi mucchi di libri che non riesco a leggere») in gran parte perché sono scritti con «some mannish cleverness that was only half right. To write books, knowing all about style, would be to become like a man. Women who wrote books and learned these things would be absurd ... a clever trick, not worth doing». (Dorothy Richardson, *Pilgrimage*, London, Virago, 1980, I, p. 284 e II, p. 131: «una certa ingegnosità da uomo che era giusta solo a metà. Scrivere libri, sapere tutto sullo stile, sarebbe diventare come un uomo. Le donne che scrivessero libri e imparassero queste cose sarebbero assurde ... un ingegnoso stratagemma, che non vale la pena adoperare.» La traduzione è mia.)

²² Sinclair è stata la prima ad adoperare l'espressione “stream of consciousness”, desunta dalla psicologia di William James, per indicare il modo in cui nel *Pilgrimage* di Dorothy Richardson la realtà viene presentata attraverso la coscienza della protagonista Miriam: «In identifying herself with this life, which is Miriam's stream of consciousness, Miss Richardson produces her effect of being the first, of getting closer to reality than any of our novelists who are trying so desperately to get close.» (May Sinclair, “The Novels of Dorothy Richardson”, *The Egoist*, 5 Aprile 1918, pp. 57-59: «Nell'identificare se stessa con questa vita, che è il flusso di coscienza di Miriam, Miss Richardson ottiene l'effetto di essere la prima ad avvicinarsi alla realtà più di uno qualunque dei nostri romanzieri che tentano così disperatamente di avvicinarvisi.» La traduzione è mia).

vi sia una ricerca di letture che la rappresentino, che comprendano le sue esigenze, che facciano leva sui suoi impulsi troppo a lungo repressi, che compiano quel «preaching to the nerves» evidenziato da Maria Del Sapio Garbero in un saggio dedicato a Mary Elizabeth Braddon.²³ Si può ipotizzare pertanto che i testi prediletti da Harriett siano soprattutto i romanzi sensazionali delle autrici di fine '800, magari proprio Braddon, impegnate a ritrarre eroine pugnaci, volitive, in un certo senso mascholine, che rovesciano l'ideale femminile convenzionale.²⁴ E mi sembra esplicitamente riconducibile alle 'letture erotiche' di Harriett quella componente corporea rilevata da Maria Del Sapio Garbero in queste opere che in qualche modo sovverte il linguaggio letterario, gli sovrappone un'angolazione femminile. Allora le letture apparentemente frivole e, citando il recensore della *Quarterly Review* del 1863, adatte a «writers without talent and readers without discrimination»,²⁵ delineano un particolare gusto letterario femminile e minano il canone vittoriano dall'interno, attraverso l'élite colta e istruita al rigore dei classici. La condizione di nevrosi e di inettitudine consente pertanto alla protagonista di esprimere quella che Barthes definisce la «libertà di non leggere», di non entrare nello spazio edipico della biblioteca del padre, attraverso il rifiuto dei libri paterni e la 'rimozione' dei testi materni sgradevoli ai sensi e inefficaci per un recupero psichico.

²³ Maria Del Sapio Garbero, "Corpi bigami. Riasseti prospettici nel romanzo sensazionalista", in *Trame parentali/trame letterarie* (a cura di Maria Del Sapio Garbero), Napoli, Liguori, 2000, p. 252.

²⁴ Cfr. anche Oriana Palusci, "Le eredi di Jane Eyre", in *L'impero di carta* (a cura di Carlo Pagetti), Roma, Carocci, 1998, pp. 221-256.

²⁵ Cit. in Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London, Chatto&Windus, 1965, p. 160.

La ricerca di Harriett di una propria dimensione nell'ambito della cultura suggerisce allora, a livello metanarrativo, l'affermazione di un linguaggio proprio, legato alle sensazioni corporee, immerso nell'Immaginario e, dunque, volutamente caratterizzato da incoerenze, pulsioni, balbettii, suoni onomatopeici e ritmici, tipici delle nevrosi e dello stadio pre-edipico, che ironicamente assurgono a emblema del discorso femminile.²⁶

²⁶ Julia Kristeva definisce con il termine greco *chôra* le incoerenze del discorso femminile: «Abbiamo mutuato il termine *chora* dal *Timeo* di Platone per designare un'articolazione del tutto provvisoria, essenzialmente mobile, costituita da movimenti e dalle loro effimere stasi.» (Julia Kristeva, *La Rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio Editori, 1979, p. 28).

Omaggi

Rosamaria Loretelli

Pratiche di lettura e storia letteraria

Se ancora studiando
da prospettive diverse
la stessa invenzione
io critica azzerassi
l'indice del congegno,
negando ogni valore alla finzione,
tu lettore
imperioso
convincimi
comandami
fanne esplodere
comunicazione.

Maria Stella, "Scatto"

Le prime pagine di quella sfida ai lettori che è l'opera di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sono un capitolo di storia della lettura. «Stai per cominciare a leggere», è l'incipit. «Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa». È la *privacy* che oggi ricerchiamo per consegnarci all'atto della lettura. Il raccoglimento di una stanza privata, magari in concorrenza con la televisione. Poi, una volta lì, la ricerca di come sistemarsi: «Prendi

la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato [...]. Posizioni comode, che consentono al corpo – e alla mente – di rilassarsi; che conciliano l'abbandono, la consegna al testo, la resa alla trama della storia narrata. Lo stato del corpo che legge ha la sua importanza nell'assegnazione del significato a ciò che si legge.

La curiosità può indurre a scorrere il libro anche in autobus, «in piedi, tra la gente, appeso per un braccio a una maniglia», ma non è questa la situazione che sentiamo più appropriata a farci godere di un racconto. Insomma, è meglio leggere a casa, con le gambe distese, sprofondati in uno di quei mobili da salotto fatti proprio per accogliere il corpo rilassato con un libro in mano.

Finalmente lì, attento! lettore, «fa in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio, uniformi come un branco di topi». Se si vuole leggere con piacere, infatti, occorre che la lettura risulti facile. L'illuminazione deve essere sufficiente a mostrare la pagina ben areata, così come è nella realtà, per merito della stampa. Ed ecco che, nell'opera di Calvino, il lettore si rigira il libro fra le mani e scorre «le frasi del retrocopertina, del risvolto». Soglie del testo, che lo presentano, lo reclamizzano. Prima, in libreria, il nostro si era trovato di fronte a una gran quantità di merce, confezionata ed esposta in modo da creare desiderio, tale da indurre bisogni e convincere all'acquisto. Titoli su titoli. Altre soglie fatte per suscitare il «piacere giovanile dell'aspettativa», che inducono a «girare intorno al libro, leggerci intorno prima di leggerci dentro»; e ad assaporare il piacere della novità che serve «a spingere verso il piacere più consistente della consumazione dell'atto, cioè della lettura del libro».

È l'esperienza di tutti noi, quella che Calvino racconta.

Ma, ecco, l'umanità non ha sempre letto così. Per questo abbiamo detto che le prime pagine del libro sono 'un' capitolo di storia della lettura, 'solo' un capitolo. Un tempo l'umanità si trovava di fronte a testi contenuti in supporti molto diversi da quelli attuali, che non facilitavano certo l'accesso al significato come fa invece ora la stampa, con i suoi simboli grafici chiari e bene ordinati, con le parole nettamente separate l'una dall'altra. Se, è vero, anche oggi non ci consegniamo con lo stesso abbandono a un libro di poesie, a un racconto, a un articolo di matematica o a un volume di filosofia, li leggiamo però tutti senza lo sforzo di doverne decifrare la scrittura, e magari sprofondati in poltrona o sdraiati su un divano. Il nostro grado di alfabetizzazione, i supporti materiali dei testi e gli ambienti fisici che ci accolgono, oggi questo lo consentono. Ma non era così nel passato.

Nelle pagine di Calvino non si incontrano certo il monaco medievale borbottante e ondeggiante davanti a un volume; né lo studioso di epoca poco più tarda, in piedi di fronte a un leggio che sorregge il pesante codice incatenato; e neppure vi troviamo l'abitante di Atene antica, che tiene faticosamente aperto un rotolo con entrambe le mani. Voglio dire: quelle pagine di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ci raccontano di oggi e non di come si leggeva nel passato; e tuttavia esse 'sono' un capitolo di storia della lettura perché mostrano comunque tutti gli aspetti che la riguardano, vale a dire che cosa determina il nostro modo di leggere e l'assegnazione del significato. Parlano di supporti materiali del testo, cioè delle forme esterne del libro, parlano delle condizioni di lettura, cioè degli ambienti e delle luci, e poi del corpo del lettore. E la storia della lettura ci sta abituando a considerare proprio l'interazione di questi elementi. Non è un fatto da poco: ne va, come si

diceva, dell'assegnazione del significato. Prima ancora, ne va della struttura e della forma discorsiva dei testi. Anche se questo, occorre sottolinearlo, è un aspetto ancora tutto da indagare.

Se il significato di un testo si costruisce nel suo incontro con il lettore, allora la storia dei diversi modi in cui l'umanità ha esercitato la pratica della lettura nei secoli – come e quanto coinvolgendo il corpo – sarà fondamentale sia per comprendere le modalità di interpretazione operanti nelle varie epoche, sia per dar conto di alcune determinazioni formali dei testi. Potrà, per esempio, aiutare a rispondere a domande quali: come influenzava la lettura la luce di un candela o di una lampada a petrolio? E c'era qualche aspetto del discorso testuale che serviva a venire incontro al lettore in quella situazione? Magari si leggeva in modo diverso da oggi? Magari delegando questo atto molto di più a occhi estranei per non stancarsi? Come determinava lo stato mentale e i tempi di lettura lo stare in piedi o la sedia rigida, invece della poltrona e di quei mobili comodi che forse non a caso apparvero proprio quando si diffuse in tutti gli ambienti la lettura silenziosa e la produzione di romanzi e giornali crebbe esponenzialmente? E poi: quell'«addensarsi di lettere nere su sfondo grigio uniformi come un branco di topi», che oggi sono semplicemente un effetto ottico esito di una non corretta illuminazione della pagina, quando erano veramente le forme grafiche del testo, come influenzavano l'assegnazione del significato? La scrittura manoscritta, specie se continua, si rammenti, risulta alla vista proprio come una serie di ammassi uniformi di lettere, che spesso occorreva sonorizzare per comprendere. Possibile che di tutto ciò chi scriveva non tenesse conto? Che gli autori quando componevano non avessero presente, oltre a *chi* li avrebbe letti, anche *come* lo avrebbe fatto, in quali condizioni fisiche?

È questo l'ambito della storia della lettura, ma nel darne la mappa già abbiamo allargato i suoi confini indicando spazi che essa in realtà non ha ancora occupato del tutto e che restano un terreno da coltivare. Infatti, i rapporti tra modi di leggere e forme discorsive del testo che abbiamo più sopra concretamente indicato non sono che ipotesi da verificare, anche se, a mio avviso, parecchio plausibili. Abbiamo indicato una prospettiva che, per essere arredata, necessiterebbe della collaborazione di discipline le quali finora si sono tenute alla larga dalla storia della lettura. Intendiamo dire la teoria e la critica letteraria.

La storia della lettura, d'altronde, è giovane (ha poco più di due decenni), anche se deriva da storie più sedimentate e con le quali ancora intrattiene rapporti proficui. Nasce dalla storia della circolazione delle idee, dalla storia dell'alfabetizzazione, da quella dell'editoria e dei supporti materiali dei testi, della diffusione, del possesso e della ricezione del libro, nonché dalla storia della vita privata. La psicolinguistica applicata ai processi di lettura sta pure dando interessanti contributi a questo quadro. La teoria letteraria però è rimasta sostanzialmente estranea.

Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, in un libro ampiamente diffuso che è servito da una parte a fare il punto sullo stato della ricerca e dall'altra a rendere nota al grande pubblico la storia della lettura, hanno voluto giustamente attirare l'attenzione sul fatto che «[...] i significati dei testi dipendono dalle forme e dalle circostanze attraverso le quali i loro lettori (o ascoltatori) li recepiscono e se ne appropriano. Questi ultimi non si confrontano mai con testi astratti, ideali, distaccati da ogni materialità: maneggiano oggetti, ascoltano parole le cui modalità informano la lettura e l'ascolto e, ciò facendo, governano la possibile

comprensione del testo».¹ È quanto si andava dicendo più sopra. E di questo, teoria e critica letteraria dovrebbero prendere atto.

Il lettore rappresentato da Calvino (cioè noi stessi), nel decodificare il testo narrativo che ha di fronte, sarà influenzato dal suo trovarsi da solo in una stanza tranquilla, dove si può rilassare davanti a una pagina bene illuminata, magari per parecchie ore di fila. Il romanziere, infatti, è assolutamente consapevole che l'«effetto» che egli vuole suscitare con il suo libro si realizzerà al meglio proprio a quelle condizioni. Egli dunque ha conferito a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la forma narrativa che possiede, giusto tenendo conto che il suo lettore medio avrà una buona competenza di lettura e leggerà in una situazione ambientale più o meno simile a quella da lui prefigurata.

Questo mostra come gli autori tengano conto del proprio lettore modello, non solo in termini sociologici e culturali, rispetto alle idee espresse e alle tradizionali strategie retoriche di convincimento adottate, ma anche in rapporto alle modalità di lettura. Possibile infatti che Calvino sia l'unico in tutta la storia della letteratura a prestare attenzione a «come» legge il suo lettore? Certo che no, non è stato l'unico. Già David Hume e non pochi romanzieri e giornalisti del Sei e del Settecento avanzano considerazioni che tutto sommato potremmo chiamare di cognitivismo

¹ *Storia della lettura nel mondo occidentale* (a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier), Bari, Laterza, 1998, p. vi. Sulla Gran Bretagna, si possono vedere i più recenti: Jacqueline Pearson, *Women's Reading in Britain. 1750-1835*, Cambridge, C.U.P., 1999; Daniel R. Woolf, *Reading History in Early Modern England*, Cambridge, C.U.P., 2001; Ian Rivers (ed.), *Books and Their Readers in Eighteenth-Century England*, Leicester, Leicester U.P., 2001 e John O. Jordan (ed.), *Literature in the Marketplace. Nineteenth-Century British Publishing and Reading History*, Cambridge, C.U.P., 2003.

applicato alla lettura. Alla lettura, beninteso, dell'epoca, vale a dire al modo in cui leggeva il pubblico che essi intendevano fosse il loro.² E, dunque, possiamo ripeterlo come ipotesi plausibile: la forma discorsiva del testo dipenderà anche dal modo di leggere dei lettori che l'autore prefigura saranno i suoi. E tuttavia, insistiamo, questo è un aspetto che teoria e critica letteraria hanno fino a oggi tralasciato.

Più cura hanno rivelato gli storici, se non altro segnalando l'esigenza che si attivi l'attenzione su questo punto. Roger Chartier, in un saggio di molti anni fa che parla di quella parte della *Bibliothèque bleue* in cui sono presenti figure di furfanti, fa un'osservazione, seppur di passaggio, che vale la pena di riportare. Dopo aver tracciato una sorta di storia tematica di questi libretti, che mostra i gusti dello specifico ambito di lettori cui erano destinati, egli commenta anche la loro struttura narrativa, attribuendo la trama frammentata proprio alle modalità di lettura:

[...] il modo stesso di ordinare il testo rivela che l'autore pensa ad una lettura che non è affatto quella, rapida e agevole, di chi ha familiarità col libro, ma un'altra, più esigente, cui abbisognano momenti di pausa e punti di riferimento.³

Una lettura evidentemente più faticosa e lenta, magari eseguita ad alta voce, a veglia, e in un lasso di tempo che

² Si veda, di chi scrive, "David Hume e il lettore appassionato", in *Il teatro delle passioni. Ragione e sentimento nell'età moderna* (a cura di Nadia Boccara e Letizia Gai), Viterbo, Settecittà, 2003 e "Dell'unità narrativa, ovvero la riflessione sul romanzo nella Gran Bretagna nel Settecento", in *La riflessione sul romanzo in Italia e in Europa* (a cura di Rosamaria Loretelli e Ugo Olivieri), Milano, Franco Angeli, 2005.

³ Roger Chartier, "Figure letterarie: la letteratura della furfanteria", in Roger Chartier, *Figure della furfanteria. Marginalità e cultura popolare in Francia tra Cinque e Seicento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 93-94.

non può essere esteso a piacimento, né determinato dalle esigenze intrinseche delle storie. I lettori modello dei libri di *colportage* e dei *chapbooks*, non avendo grande dimestichezza con la parola scritta né molto tempo da dedicarle, necessitavano di testi strutturati per brevi episodi, il più possibile autoconsistenti, in modo da poter essere terminati prima di dover riporre il libro alla fine della serata.

Non sarebbe il caso di assumere questa osservazione di Chartier come una prospettiva da segnalare alla critica e alla teoria letteraria?⁴ Prendere in considerazione preliminarmente le modalità di lettura inscritte nel testo significa infatti evitare il rischio di interpretare come tratto individualizzante ciò che invece accomuna tutti gli scritti che prevedono un medesimo tipo di lettore, e magari tutta un'epoca. Sarebbe fuorviante, è chiaro, vedere il carattere frammentario dei libretti di *colportage* come una scelta dell'autore, determinata dal preciso messaggio che egli vuole comunicare. Eppure, capita a volte che la critica faccia proprio questo. È in parte successo, a mio avviso, anche con quelle opere che sono a monte dei libretti di cui Chartier segue l'evoluzione popolare, vale a dire la picaresca spagnola, un genere letterario cui il canone occidentale è debitore di alcuni capolavori.

Il lettore odierno che si accosti senza mediazioni al *Lazarillo de Tormes*, al *Guzmán de Alfarache* e al *Buscón*, li percepisce come strutturati per episodi. Sono libri colti, beninteso, e

⁴ E magari anche alla storiografia? Che dire, per esempio, di quel tratto della narrazione storica che secondo Reinhart Koselleck (*Futuro passato*, Genova, Marietti, 1986, cap. I) viene progressivamente imponendosi dagli inizi dell'età moderna e che egli qualifica come un tipo di unità «che deve dominare l'opera dall'inizio alla fine»? (p. 41). Non avrà a che vedere forse in parte con le forme materiali dei testi e con le pratiche di lettura che stavano diventando consuete?

gli episodi hanno una lunghezza e uno spessore che li rende diversi dai frammenti cui successivamente li ridusse la letteratura popolaristica. E però, dato che la nostra conoscenza dei testi narrativi si è formata soprattutto sui romanzi successivi al Settecento, i quali tengono insieme una pluralità di fatti collegandoli tutti strettamente fra loro, i libri picareschi appaiono al lettore non specialistico come aventi un'organizzazione degli eventi meno compatta di quella cui siamo abituati, non a rete ma a catena (quasi a schidionata, per usare la terminologia dei formalisti russi).

Questo è ciò che osservarono e dissero i loro primi esegeti ottocenteschi, individuandolo come un limite. Lo sfondo, l'orizzonte di attesa contro il quale essi li avevano posti, era evidentemente arredato dai grandi romanzi dell'Ottocento, e il differenziarsene della picaresca veniva percepito come un difetto. La critica del Novecento ha reagito a questa impostazione. Ha sottolineato l'equilibrio delle parti, i bilanciamenti, l'ordine, l'unità del punto di vista,⁵ avanzando una valutazione positiva. E tuttavia a me pare che entrambe le posizioni condividano una medesima idea: anche nel secondo caso, sull'orizzonte si staglia come ideale narrativo il romanzo ottocentesco, che collega i fatti in forma

⁵ Su quest'ultimo aspetto si veda il noto libro di Francisco Rico, *Il romanzo picaresco e il punto di vista* (introduzione e cura di Antonio Gargano), Milano, Bruno Mondadori, 2001. Tra gli studi di fine Ottocento risalta per la sua ampiezza, anche se di impostazione positivista, *Romances of Roguery. An Episode in the History of the Novel* di Frank Wadleigh Chandler (New York, Macmillan, 1899). Chi voglia reperire una soddisfacente bibliografia del Novecento, può trovarla nel mio *Storie di vagabondi. Dai libri del picaro ai romanzi del Settecento*, Torino, Eureka, 1993, pp. 205-208; in Peter N. Dunn, *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1993, pp. 315-330; e in Maria Grazia Profeti, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, note da p. 543 a p. 569.

di rete e la cui trama tiene insieme un intero mondo. Poiché quei tre libri picareschi sono capolavori, insediatisi (insieme al *Don Chisciotte*, che pur picaresco non è, ma la cui trama comunque non presenta la medesima compattezza del grande romanzo di due secoli fa) ben al centro del canone occidentale, si coglie, nei critici novecenteschi, come una voglia di trovare prove di un'unità forte, magari nascosta. Mi pare insomma – anche in questo caso, seppur in modo più sfumato – che essi in fondo condividano con la critica ottocentesca l'idea della superiorità della forma narrativa coesa.

Se l'impalcatura del racconto fosse invece messa in relazione con le modalità di lettura del lettore medio dell'epoca in cui i libri picareschi furono composti, di sicuro l'analisi critica abbandonerebbe quelle, seppur implicite e sottili, sfumature assiologicamente marcate. Ecco dunque un caso, tra i tanti, in cui la cooperazione tra storia della lettura e analisi letteraria sarebbe evento da salutare con favore.⁶

⁶ Se la storia letteraria ha fatto degno uso delle storie della circolazione delle idee, dell'editoria e della diffusione e possesso del libro, non ha, a quel che mi consta, messo organicamente in relazione i modi di leggere con le forme testuali. Basti sfogliare tra le storie letterarie italiane di maggior respiro, la *Letteratura Italiana* a cura di Alberto Asor Rosa, che pur dedica un intero volume, il secondo, alla *Produzione e consumo* (Torino, Einaudi, 1983); la *Storia della letteratura inglese* a cura di Paolo Bertinetti in cui pur troviamo pagine – a esempio quelle intitolate “La stampa” scritte da Rosanna Camerlingo – dedicate appunto al tema dell'editoria e della diffusione del libro; e la *Storia della letteratura italiana*, curata da Enrico Malato per la Salerno Editrice. La situazione non mi pare sia sostanzialmente cambiata rispetto a quando, nel 1967, Harald Weinrich scriveva: «[la storia letteraria], scritta per i lettori di opere letterarie, preferisce tuttavia considerare queste opere non dalla prospettiva del lettore, ma da quella dell'autore [...] Per il momento, tuttavia, mancano ancora quasi completamente i presupposti per mettere a punto una storia letteraria del lettore che tenga conto della specificità delle singole

Un evento che già nel 1986 Robert Darnton auspicava, in un articolo intitolato “History of Reading”. È giunto il momento, sosteneva, di mettere in relazione «storia del libro» e teoria letteraria; non indifferente sarebbe infatti la reciproca utilità, perché

[...] the theory can reveal the range in potential responses to a text – that is to the rhetorical constraints that direct reading without determining it. The history can show what reading actually took place – that is, within the limits of an imperfect body of evidence. By paying heed to history, the literary critics may avoid the danger of anachronism; for they sometimes seem to assume that seventeenth-century Englishmen read Milton and Bunyan as if they were twentieth-century college professors. By taking account of rhetoric, the historians may find clues to behaviour that would otherwise be baffling, such as the passions aroused from *Clarissa* to *La Nouvelle Héloïse* and from *Werther* to *René*. I would therefore argue for a dual strategy, which would combine textual analysis with empirical research. In this way it should be possible to compare the implicit readers of the texts with the actual readers of the past and, by building on such comparisons, to develop a history as well as a theory of reader response.⁷

opere.» Il testo è tradotto sotto il titolo “Per una storia letteraria del lettore”, in *Teoria della ricezione* (a cura di Robert C. Holub), Torino, Einaudi, 1989, pp. 27 e 33.

⁷ Robert Darnton, “History of Reading”, *Australian Journal of French Studies*, 23, 1986, p. 26: «La teoria può mostrare l’arco delle potenziali risposte a un testo – vale a dire i vincoli retorici che guidano la lettura pur senza determinarla. La storia può indicare quale tipo di lettura ha realmente avuto luogo – certo, nei limiti di un corpo di prove imperfetto. Dando attenzione alla storia, i critici letterari possono evitare il pericolo dell’anacronismo; poiché a volte essi sembrano presupporre che gli inglesi del Seicento leggessero Milton e Bunyan come dei professori del Novecento. Prendendo in considerazione la retorica, gli storici possono trovare chiavi

Una proposta a mio avviso tutta da sottoscrivere, quella di sviluppare una storia letteraria «reader response». Abbiamo già infatti una teoria della risposta del lettore, o risposta estetica, ma, come vedremo in seguito, essa si presenta come astorica.

Se volgiamo ora lo sguardo verso la teoria letteraria, incontriamo un giudizio espresso appena tre anni fa da Remo Ceserani, che scriveva che essa in Italia stava «attraversando un grave periodo di depressione.»⁸ E non che altrove nel mondo occidentale la situazione fosse migliore. Teoria e critica letteraria indugiano da anni nel guado di una crisi che pare non riescano ad attraversare. Cesare Segre, in un libro dall'efficace titolo *Notizie dalla crisi*, lo segnalava già nel 1993. La crisi generale delle ideologie e dei valori, vi diceva, investe anche la critica. Quel fermento che era stato vivo fino ai primi anni Ottanta, e che ribolliva di entusiasmo per la linguistica e per la semiologia, era anche una passione dallo spettro ben più ampio. Era etica, era politica. Oggi la passione si è spenta; finita l'epoca degli entusiasmi. Questa idea appare di nuovo in *Ritorno alla critica*, del 2001, dove lo studioso ribadisce fin dal principio che, quanto alla teoria, «la stagnazione continua». Ma, di là dal pessimismo, a dir la verità – e rimanga qui un inciso – i

per comprendere comportamenti che altrimenti risulterebbero sconcertanti, come le passioni suscitate da *Clarissa* a *La Nouvelle Héloïse*, da *Werther* a *René*. Propenderei dunque per una duplice strategia, che combini analisi testuale e ricerca empirica. In questo modo sarebbe possibile mettere a confronto i lettori impliciti dei testi con quelli reali del passato e, operando su tali confronti, costruire, insieme a una teoria, anche una storia *reader response*.»

⁸ Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 2002, p. XVI. Il giudizio di Ceserani è ribadito da Mario Lavagetto in *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.

saggi raccolti in entrambi i volumi mostrano una critica in azione tutt'altro che fiacca.

Oggetto dell'attacco mosso da Segre nelle parti teoriche dei due libri, e responsabili a suo parere della crisi, sono quelle tendenze che non sembrano essere interessate all'analisi testuale: il decostruzionismo, la teoria *reader-oriented* (da non confondersi con quella *reader-response* cui fa riferimento Darnton nella citazione precedente) che consegna «in pratica al lettore ogni responsabilità del significato», e la neoermeneutica, nel primo libro; nel secondo, solo la teoria *reader-oriented* e la neoermeneutica (per esaurimento spontaneo dell'altra tendenza, suppongo), dove quest'ultima è definita come una filosofia «dell'alterità e del silenzio». Negli ultimi venti anni circa, queste teorie hanno concesso sempre più libertà al lettore, e molti «non si pongono nemmeno il problema iniziale, eppure determinante, dell'interpretazione letterale; anzi considerano assiomatica l'incomprensibilità del testo, cui andrebbe sostituito il 'discorso sul testo', di cui si dilettono.»⁹ In tal modo è fatto sostanzialmente scomparire uno dei poli della comunicazione, il testo appunto, mentre un altro, il lettore (o il critico), si ipertrofizza.

Vediamo ora che cosa dice sulla teoria letteraria un libro più recente. È del 2003, si intitola *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria* e nasce con l'intento, come spiega nell'introduzione il suo curatore Ugo Olivieri, non solo di «rappresentare il bilancio di una stagione teorica», ma anche di costituire «una sorta di ricognizione di nuove frontiere di una teoria del testo letterario in un momento

⁹ I due libri di Cesare Segre sono *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993 e *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001. La citazione è da quest'ultimo, a p. VIII.

di crisi di strumenti e di eredità metodologiche.»¹⁰ Una crisi forse benefica, aggiunge Olivieri. E ad ascoltare le tante voci che parlano in questo libro, verrebbe da credergli.

Il panorama è vario: un ventaglio di punti di vista e di 'metodi' – parola che usiamo tanto per intendersi, ma poco indicativa dell'attuale atteggiamento ermeneutico. E tuttavia nei vari contributi c'è come un'idea condivisa: sul tappeto della teoria letteraria mi pare affiori ora una figura unica. Al di là delle differenze terminologiche e di provenienza culturale, è l'idea di *relazione* a emergere: la critica come rapporto, come incontro tra un testo e il suo lettore, equilibrio rispettoso dei due poli. Non più il testo in sé dunque, come un tempo, da scomporre nella sua oggettualità, ma neppure il lettore nella sua assoluta autonomia; piuttosto, invece, la presenza di entrambi alla pari. C'è come un'ansia, che il recente passato della critica ben giustifica, a insistere sulla relazione paritetica tra testo e suo lettore (o critico), tra due entità che entrano in contatto, senza alcuna effettiva sopraffazione. Un rapporto dialogico, dunque, che Paolo Fabbri, nel suo contributo dal titolo "Il modello enunciativo", vede inscritto nel testo come relazione enunciativa; su cui torna Antoine Compagnon passando dal critico al lettore, e che riecheggia in Harald Weinrich quando si chiede che cosa resti di un testo narrativo nella memoria a lungo termine di colui che legge. Anche il taglio psicanalitico, tradizionalmente più interessato al *côté* della produzione, in *Le immagini della critica*, prova a porsi invece domande sulla ricezione e, con Francesco Conrotto in un saggio intitolato "Psicoanalisi e testo letterario: la passione della lettura", si chiede che cosa accada al lettore di fronte a un testo letterario che lo 'cattura'.

¹⁰ *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria* (a cura di Ugo Olivieri), Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. IX.

Sulla critica come dialogo insiste Romano Luperini¹¹ in pagine limpidissime di quel medesimo libro. Scrive, rispetto alla 'relazione':

Il dialogo che il critico istituisce con il testo per evitare l'arbitrio interpretativo non ha un fondamento ontologico, bensì etico, dunque sociale. Ascoltare la voce del testo per meglio comprenderlo e per tenere sotto controllo il pur inevitabile tasso di sopraffazione ideologica fa parte del rispetto per l'altro e di una deontologia professionale.

Fondamento etico, si badi bene. È una scelta, e continuamente rinnovata, che richiede un impegno. Si basa sul controllo filologico, storico e retorico, si basa su un reale ascolto dell'altro da sé, un ascolto che vive prima dell'interpretazione (con consapevolezza umile e ferma che ciò è possibile solo fino a un certo punto, ma con la volontà di occupare tutto il campo di questa possibilità), prima della definizione del significato dell'opera, in cui consiste il momento risolutivo. Questo secondo momento, in cui gli strumenti che operano con una qualche oggettività cedono il passo a operazioni più sfumate, in cui entrano competenze non definibili, complesse, sottili, che si intrecciano con il senso del proprio stare al mondo, comporta necessariamente «un'autodefinizione dell'interprete e della comunità di cui fa parte». Della comunità, anche, e non solo di sé. Il critico, pur essendo consapevole di non poter mai dire l'ultima parola su un testo, sente la spinta a mostrare la validità della propria interpretazione, dandole un carattere di universalità. Presentandola, cioè, come qualcosa che vale anche per gli altri lettori dell'opera interpretata.

¹¹ *Ibid.* Le citazioni che seguono vanno da p. 198 a p. 204. Su questo tema, sempre di Luperini, si veda *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Ecco quindi il terzo, e fondamentale, polo del dialogo, quello interno alla comunità dei critici e degli interlocutori cui l'opera interpretante si rivolge. Una sorta di verifica che il gesto del critico non sia stato puramente autistico:

La definizione del significato e del valore non può infatti prescindere da una fitta rete interdialogica, da cui il critico deriva le proprie categorie interpretative e a cui torna a rivolgersi con la propria proposta.

Ma se questa è l'idea, perché si dovrebbe pensare alla critica come dimorante in una situazione di crisi? «Perché – seguita Luperini – essa vede minacciata alle radici la sua socialità, dunque il suo carattere complessivamente interdialogico e interdisciplinare.» Oggi infatti «le viene sottratto il terreno di mediazione che le spetterebbe nel triangolo interpretante-interpretato-destinatari dell'interpretazione.» Luperini – continuo a lasciare che sia lui stesso a parlare – così conclude:

La lettura come dialogo con il testo e con i suoi interpreti del passato e del presente presuppone una civiltà del dialogo, fondata sul conflitto delle interpretazioni e su un'idea di verità non come dogma ma come processo [...] La critica prefigura così una civiltà come ricerca interdialogica del senso, in cui la verità venga concepita come ininterrotta 'costruzione' sociale.

Non è questa, a ben guardare, una risposta all'idea di crisi della critica di cui parla Cesare Segre? Non è un orizzonte ampio in cui inscrivere critica e teoria? Non è scelta etica e scelta politica?

Proprio sullo sfondo di un tale concetto di dialogo, a me pare si possano incontrare storia della lettura e analisi testuale. Qui possono essere messi in relazione modi di leggere e forme discorsive del testo.

Per afferrare meglio questa prospettiva, muoviamo un passo indietro nella cronologia delle teorie critiche e torniamo alla teoria della risposta estetica, o risposta del lettore, che abbiamo trovato menzionata da Robert Darnton.

Egli indubbiamente si riferiva alla Scuola di Costanza, particolarmente attiva negli anni Settanta con due figure preminenti di critici che mettono il lettore al centro dei loro studi: Hans Robert Jauss¹² e Wolfgang Iser. E di Wolfgang Iser con la sua teoria appunto della risposta estetica intendo parlare qui di seguito. Lodata per il suo rigore dallo stesso Segre in entrambi i libri precedentemente citati, e comunque da tutti menzionata con rispetto, essa in realtà mi pare abbia avuto scarso seguito, almeno tra i critici e i teorici della letteratura. È invece proprio da lì, a mio avviso, che potrebbe partire una strada e aprirsi una prospettiva che consentirebbe di fondere storia della lettura e analisi letteraria. Una prospettiva particolarmente significativa per gli studi sul Settecento, che è il secolo in cui si verificò una delle 'rivoluzioni della lettura'. Forse non è un caso che Iser, per illustrare la sua teoria, abbia usato principalmente proprio un autore settecentesco, cioè Henry Fielding.

Iser, tuttavia, non tiene conto, come si è detto, della determinante storica; e dunque, così come è, non integra realmente analisi letteraria e storia della lettura. Nonostante ciò, tuttavia, la sua teoria può costituire un buon punto di partenza, prima di muovere qualche ulteriore passo. Nel

¹² Uno scritto di Jauss (*Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida) apparve in Italia già nel 1969 con una introduzione di Alberto Varvaro. L'opera più importante è stata pubblicata in italiano con i titoli di *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1982), vol. I: *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987; vol. II: *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1988; vol. III: *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, introduzione di Carlo Gentili, Genova, Marietti, 1990.

libro del 1976, *L'atto della lettura*, l'autore si concentra sulla risposta che i testi narrativi determinano nel lettore. Questa 'risposta', l'effetto che un racconto ha su chi legge, precisa fin dall'inizio, non è una proprietà esclusiva del testo, e neppure sta tutta dalla parte del lettore, ma piuttosto è un qualcosa che scaturisce dall'incontro tra i due. Il testo rappresenta un effetto potenziale, vale a dire possiede alcuni tratti che, nel processo della lettura, provocano reazioni nella mente di chi legge. Questo incontro – 'gestaltico', se vogliamo – tra testo e lettore è un incontro paritetico: entrambe le parti vi hanno la medesima importanza, e il significato sorge appunto nell'interazione. Tale significato, è ovvio, non può essere qualcosa di totalmente fisso, e, tuttavia, ciò che interessa Iser non è la sua parte variabile, quella che può risultare anche molto diversa in ciascun lettore e a ciascuna lettura. Non è, per intenderci, alla psicologia del profondo che egli fa appello in proposito, bensì appunto alla Gestalt e, soprattutto, alla psicologia cognitivista.

Le regole basilari della percezione umana trovano riscontro nella struttura dei testi narrativi. Proprio per questo, ribadisce il teorico, l'effetto – poiché di effetto dovremmo parlare, prima che di significato – è il prodotto dell'interazione tra segnali testuali e atto della comprensione da parte del lettore. Come egli scrive pochi anni dopo il libro di cui stiamo parlando:

La ricezione [...] non è in primo luogo un processo semantico, bensì un processo nel quale si esperisce la figura dell'immaginario che il testo produce. La ricezione è la produzione dell'oggetto estetico da parte del destinatario secondo gli schemi strutturali e funzionali contenuti nel testo.»¹³

¹³ Il saggio da cui è tratta la citazione, pubblicato inizialmente in *New Literary History* (XI, 1979), è ora tradotto, sotto il titolo di "La situazione

Ecco allora che occorre individuare le «strutture che ci consentiranno di descrivere le condizioni basilari di interazione» tra, appunto, testo e lettore. Queste strutture sono caratteristica del testo, e tuttavia non compiono le loro funzioni se non quando sono entrate in relazione con il lettore, determinandone la risposta. «L'aspetto verbale guida la reazione e le impedisce di essere arbitraria; l'aspetto affettivo è il compimento di ciò che è stato prestrutturato mediante il linguaggio del testo.»

Gli ancoraggi che impediscono una critica a ruota libera saranno allora, nella teoria di Iser, sia l'aspetto verbale, che appartiene al testo, sia quello 'affettivo', che è proprio del lettore, laddove però la risposta affettiva consiste in una sommatoria di reazioni non puramente individuali ma dotate di una base cognitiva universale. Il testo prevede dunque la cooperazione da parte del lettore, che si realizza mediante quei segnali testuali denominati dallo studioso «lettore implicito» e da lui definiti come «una rete di strutture di invito alla risposta».¹⁴

Anche se non si può disconoscere il fatto che ogni lettura sia una diversa attualizzazione del testo, quest'ultimo fornisce sempre alcune linee guida, che funzionano appunto su base cognitiva. Insomma, per dirlo in altri termini, i codici di percezione del testo sono iscritti già dall'autore – consapevolmente o meno – in quello stesso testo. Ecco

attuale della teoria della letteratura. I concetti chiave e l'immaginario”, in Robert C. Holub, *op. cit.* Le citazioni che seguono sono invece da *L'atto della lettura* (Bologna, Il Mulino 1987).

¹⁴ Wolfgang Iser, *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino 1987, p. 57 e segg. Come è noto, Umberto Eco espone una teoria per alcuni aspetti simile a questa nel suo *Lector in fabula* (Milano, Bompiani, 1979), parlando però di «lettore modello» invece che di «lettore implicito», ma definendolo in modo sostanzialmente analogo, vale a dire come quel lettore che è previsto dalle strategie testuali.

qui l'aggancio che questa teoria offrirebbe alla storia della lettura. Infatti, poiché ogni autore conosce i codici di percezione del suo lettore modello – sa 'come' si legge nella propria epoca – egli creerà i propri testi in modo da ottenere l'effetto che desidera a quelle condizioni di lettura. Ma, dicendo questo, abbiamo già scavalcato Iser; che si arresta prima di compiere il passo.

Non ci si può non chiedere: possibile che questa interazione dinamica tra testo e lettore si realizzi nello stesso modo in tutte le epoche? Che la competenza nella pratica, che il tipo di supporto materiale del testo, che le condizioni di lettura non influiscano e non rendano variabile una tale interazione, e dunque la produzione del significato stesso? Iser questo non se lo domanda. Se lo avesse fatto, avrebbe mostrato un lettore implicito che cambiava a seconda delle epoche; avrebbe cioè individuato varie «strutture di invito alla risposta», diversificantesi appunto su base epocale.

Ma ciò non è stato rilevato da chi ha sottoposto a critica la teoria di Iser. Piuttosto le è stata mossa l'accusa di circolarità, facendo notare che essa estrapolerebbe un concetto di lettore dal testo, per poi trarne conferma proprio dall'attività di questo stesso lettore, le cui risposte peraltro non sono state osservate sperimentalmente. Il cane sembrerebbe continuare a girare in tondo, seguendo la propria coda. In un certo senso forse è così, ma, a mio avviso, non del tutto. Iser, almeno di 'un' lettore ha conoscenza sperimentale: sé stesso. Troppo poco, si dirà, ma di questo egli è consapevole e para in anticipo l'accusa, nell'introduzione, confessando di non aver eseguito test empirici, ma di aver scritto il libro proprio per creare le condizioni di possibilità per questi test, per «contribuire a progettare una struttura per tracciare una mappa e guidare analisi empiriche sulle reazioni del lettore.»

Ciò è accaduto puntualmente. Se pochi critici si sono serviti del metodo di Iser in ambito letterario,¹⁵ molti psicologi hanno invece prodotto test empirici tenendo anche il suo libro sullo sfondo delle loro ricerche. Come tra le sue fonti erano presenti le ricerche di cognitivismo applicato alla lettura dei testi narrativi (*story processing*), eseguite su lettori reali, così il suo lavoro ha avuto seguito proprio in quel-

¹⁵ Non particolarmente positivo è il giudizio che su Iser (a differenza che su Jauss) dette Costanzo Di Girolamo nel 1986 ("Interpretazione e teoria della letteratura", in Costanzo Di Girolamo, Alfonso Berardinelli, Franco Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Torino, Einaudi). Di recente, invece, Tonia Fiorino (*Il testo tra autore e lettore*, Napoli, Liguori, 2003) ha mostrato un particolare interesse proprio per l'opera di Iser. In italiano, si vedano anche *Saggi sull'estetica della ricezione* (a cura di Camillo Arcuri), numero speciale de *L'immagine riflessa*, IX, 1; Francesco Muzzioli, *La teoria della critica letteraria*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, cap. VI e Alberto Castoldi, "Leggere", in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso* (a cura di Mario Lavagetto), Bari, Laterza, 1996. Imprescindibile per una panoramica delle teorie letterarie che, in vario modo, conferiscono centralità al lettore, è Francesca Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996. Sulla teoria della ricezione in Italia, si veda Graziella Pagliano, "La théorie de la réception en Italie", in *Zur Rezeption der Rezeptionstheorie* (a cura di Dorothee Kimmich, Bernd Stiegler), Berlin, BWV, Berliner Wissenschafts Verlag, 2003, pp. 143-166.

Sempre Graziella Pagliano, nel capitolo "La ricezione" del suo *Profilo di sociologia della letteratura* (Roma, Nuova Italia Scientifica, 1993; nuova edizione: Carocci 2004), offre un panorama di grande precisione sui vari tipi di ricerca concernenti la ricezione e la lettura, da quelli di impostazione quantitativa a quelli che mirano a dar conto del 'come' destinatari appartenenti a differenti gruppi sociali o professionali leggano i singoli testi, e del come la lettura si diversifichi rispetto al tipo di testo. Pagliano prende anche nota dell'esistenza di ricerche sugli aspetti fisiologici della lettura, che dichiara di notevole interesse pur omettendole dalla sua trattazione. È forse giunto il momento, dodici anni dopo questo lungimirante libro, di attingere invece proprio a questi studi, dando loro un taglio storico e sociologico. Cosa possibile, come hanno dimostrato almeno in parte le ricerche di Paul Saenger.

l'ambito. Di più: soprattutto negli ultimi anni, una parte della ricerca empirica ha cominciato a trattare della 'letterarietà', vale a dire di ciò che rende letterario un testo, accostandosi quindi a Iser (ma non solo a lui, Jan Mukarovsky è un altro nome ricorrente) in modo piuttosto deciso.

Si è cercato, per esempio, di comprendere che cosa induca l'empatia, quali siano gli incentivi testuali a continuare a leggere, in che cosa consista l'effetto catarsi, la suspense.¹⁶ Nel 2003, negli Stati Uniti, è uscito un volume a quattro mani, frutto della cooperazione, come ora sempre più spesso accade, di una studiosa di letteratura e uno studioso di psicologia cognitivista. Il titolo è significativo: *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*;¹⁷ e il libro si propone come una sintesi e un avanzamento degli studi nel settore. Fa il punto sul lavoro sperimentale di *story processing*, esaminando dapprima, in modo molto veloce, le varie teorie letterarie, per poi operare, in termini empirici, sugli elementi testuali tradizionalmente presi in considerazione dalla narratologia, vale a dire il narratore, l'intreccio, la caratterizzazione, la focalizzazione, il dialogo e la rappresentazione del pensiero.

¹⁶ Cfr., tra gli altri, *Perché leggere. Lo spazio interno e la funzione sociale della letteratura: un'indagine presso psicoanalisti e studenti di psicologia* (a cura di Graziella Pagliano), Acireale, Bonanno, 1994; David S. Miall, Don Kuiken, "The form of reading: empirical studies of literariness", *Poetics*, 25 (1998), pp. 327-341; e, degli stessi, "A feeling for fiction: becoming what we behold", *Poetics* 30 (2002), pp. 221-241. Questo tipo di studi è particolarmente presente nelle riviste *Poetics* e *Poetics Today*. Della prima, si veda anche il n. 19 (1990), che reca una sezione intitolata "The Methodology of Literary History".

¹⁷ Marisa Bortolussi, Peter Dixon, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, C.U.P., 2003. Per quanto meno unitario, si veda anche *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics* (a cura di Robert J. Kreuz, Mark S. MacNealy), Norwood, Ablex, 1996. Parzialmente in questa direzione va pure il libro di Maria Chiara Levorato, *Le emozioni della lettura*, Bologna, Il Mulino, 2000.

È questa una prova che psicologia cognitivista applicata alla lettura e studi letterari si stanno avvicinando? In un certo senso sì, e proprio sulla linea tracciata da Iser. Però, questo è il punto, lo spazio della dimensione storica – del mutamento che ha subito il modo di leggere in relazione alle forme discorsive del testo e di come queste ultime siano state determinate dal primo – non è ancora stato propriamente esplorato. Gli effetti della lettura di testi letterari sono analizzati quasi sempre sui medesimi campioni, cioè culturalmente medio-alti; non si tiene conto né della situazione, né del tipo di supporto materiale dei testi su cui i soggetti eseguono la lettura. Evidentemente la ricerca è eseguita, come se fosse scontato, tutta su libri a stampa come quelli che noi oggi universalmente usiamo, ben diversi dai vari tipi di volume dei nostri lontani antenati. E invece, oramai lo sappiamo bene, la lettura è un'attività cognitiva che ha avuto uno sviluppo storico: di *atti* della lettura dovremmo parlare, piuttosto che di atto al singolare, perché diversi modi di leggere si sono susseguiti nei secoli.

Insomma, per quanto le tessere del mosaico siano tutte lì, esse non mi pare siano ancora state riunite a comporre un'immagine unitaria e l'auspicio di Darnton non si è realizzato. Come ribadisce il recente libro di David McKitterick, un esperto di storia del libro:

It remains that the chasm of understanding between the implications of how texts are produced, multiplied and changed, and how they are received and reinterpreted remains only imperfectly bridged.¹⁸

¹⁸ David McKitterick, *Print, Manuscript and the Search for Order. 1450-1830*, Cambridge, C.U.P., 2003, p. 217: «Permane il fatto che siamo ancora ben lungi dal comprendere il rapporto tra come i testi vengono prodotti, moltiplicati e trasformati, e come vengono recepiti e reinterpretati.»

Stefano Manferlotti

Joyce, Woolf e il personaggio donna

Fu agli inizi degli anni '80, quando avevamo entrambi prodotto le prime pubblicazioni, che conobbi di persona Maria Stella: lei aveva già scritto di Gunn, io di Orwell. In seguito Maria affiancò al suo interesse per la poesia, che non si sarebbe affievolito mai, lo studio ravvicinato della letteratura femminile. In tempi più recenti, due voci redatte da lei per il Dizionario degli Autori dell'Enciclopedia Treccani, in cui tracciava il ritratto di due scrittori di cui mi ero occupato anch'io – Timothy Mo e Salman Rushdie – me l'avevano, se così posso esprimermi, di nuovo avvicinata. Mettendo insieme tutte queste considerazioni, ho inteso renderle omaggio con un contributo che parla di donne immaginate da Virginia Woolf e James Joyce, quindi più vive della vita.

1. Il confronto fra i diversi modi in cui il personaggio donna è concepito e costruito nelle opere di James Joyce e Virginia Woolf muove da una constatazione: a differenza di quanto avviene per la trama, la cui funzione strutturale subisce un ridimensionamento spesso vistoso, nella narrativa modernista il personaggio conserva una sua centralità, sia pure, diciamo così, diversamente negoziata all'interno della tessitura verbale del testo.

Si ricorderà che Henry James, infastidito dal troppo acceso dibattito sulla definizione di intreccio, diede modo alla sua irritazione di estrinsecarsi nella Prefazione al *Portrait of a Lady*, dove sembrava considerare il *plot* una specie di

swear-word. Ciò che nel romanzo più conta, sosteneva l'illustre scrittore americano, è il personaggio. Ed è la complessa figura della sua Isabel Archer a fornirne, a suo dire, una solida dimostrazione:

Trying to recover here, for recognition, the germ of my idea, I see that it must have consisted not at all in any conceit of a "plot", nefarious name, in any flash, upon the fancy, of a set of relations, or in any one of those situations that, by a logic of their own, immediately fall, for the fabulist, into movement, into a march or a rush, a patter of quick steps; but altogether in the sense of a single character, the character and aspect of a particularly engaging woman, to which all the usual elements of a "subject", certainly of a setting, were to need to be superadded.¹

Il suo pensiero si faceva ancora più chiaro qualche rigo più avanti, quando citava il romanziere russo e personale amico Ivan Turgenev:

I have always fondly remembered a remark that I heard fall years ago from the lips of Ivan Turgenieff in regard to his own experience of the usual origin of the fictive picture. It

¹ Henry James, *The Portrait of a Lady* (1879), New York, Knopf, 1991, p. 613: «Cercando di riscoprire qui, per identificarlo, il germe della mia idea, mi accorgo che non consisteva in nessuna presunzione di intreccio (nome nefando), in nessun balenare nella fantasia d'una serie di relazioni, in nessuna di quelle situazioni che, per una logica tutta loro, si mettono immediatamente in moto per il favolista, a ritmo di marcia o di corsa, con un ticchettio di passi vivaci; ma tutt'affatto nel senso di un unico personaggio, che aveva il carattere e l'aspetto di una giovane donna particolarmente interessante alla quale bisognava aggiungere tutti i consueti elementi di un "soggetto", e certamente di una sistemazione e di un ambiente.» (H. James, *Ritratto di signora*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 53; tr. it. Beatrice Boffito Serra).

began for him almost always with the vision of some person or persons, who hovered before him, soliciting him, as the active or passive figure, interesting him and appealing to him just as they were and by what they were. He saw them, in that fashion, as disponibles, saw them subject to the chances, the complications of existence, and saw them vividly, but then had to find for them the right relations, those that would most bring them out; to imagine, to invent and select and piece together the situations most useful and favourable to the sense of the creatures themselves, the complications they would be most likely to produce and feel.²

Va da sé che, a differenza di quanto possano permettersi anche i critici più dotati, quando gli scrittori creativi decidono di esprimere le loro idee sulla letteratura, lo fanno dall' 'interno': una posizione questa, che non va mai dimenticata e che conferisce alle loro argomentazioni un peso specifico di assoluta rilevanza. Le parole di James sono cristalline nella loro meditata perentorietà, ma meritano qualche chiosa. Se prendiamo in considerazione l'intero corpus della narrativa modernista, l'indebolimento della trama appare

² *Ibid.*, pp. 613-614: «Ho sempre ricordato intensamente una osservazione che colsi, anni or sono, sulle labbra di Ivan Turgenev circa la propria esperienza sull'origine del quadro creato dall'immaginazione. Questo cominciava quasi sempre, per lui, con l'immagine di una persona, o di alcune persone, che gli fluttuavano dinanzi spronandolo, tanto la figura attiva quanto la figura passiva, interessandolo e imponendosi a lui proprio com'erano e per quel che erano. Le vedeva, in tal modo, come *disponibles*; le vedeva soggette alle vicissitudini e alle complicazioni della vita; e le vedeva vividamente, ma poi doveva trovare per esse le relazioni giuste, quelle che più sarebbero servite a metterle in luce; e immaginare, inventare, scegliere e mettere insieme le situazioni più utili e favorevoli allo spirito di quelle creature stesse, le difficoltà che con maggiore possibilità avrebbero prodotto o patito.» (pp. 53-54).

innegabile, se per trama intendiamo una serie di eventi (anche interiori) ordinati in sequenze, costruiti e connessi fra loro per mezzo di un'adesione costante ai principi del realismo descrittivo e a quello di causa-effetto. Da questa premessa prende forma una sorta di cerchio in cui un evento o alcuni eventi specifici (che possono a loro volta essere individuali, collettivi o collettivi e individuali a un tempo) si verificano in maniera più o meno repentina all'interno della storia, determinando mutamenti significativi nella vita di uno o più personaggi. Naturalmente, tali cambiamenti ne generano altri, ma ciò che importa è che l'ultimo cambiamento è anche quello più rilevante. Nella gran parte dei casi (il ragionamento può essere ancora più chiaro se si pensa, arretrando di qualche decennio, ai romanzi della Austen, di Dickens o di Thackeray) l'autore fornisce al lettore informazioni sufficienti a immaginare che cosa accade dopo che l'ultima pagina del libro sia stata scritta e letta, ma ciò che *effettivamente* accade dopo è sostanzialmente ignoto al lettore e irrilevante per l'autore. Anche quest'ultimo punto necessita di ulteriori spiegazioni. Sappiamo che molti romanzi vittoriani si concludono con il cosiddetto lieto fine: «E vissero felici e contenti». Ma possiamo essere sicuri che i protagonisti siano poi davvero vissuti felici e contenti? Possiamo essere certi che la casta eroina si sia conservata tale per sempre, o non potrebbe essere accaduto qualcosa che l'abbia spinta a tradire l'amato sposo? E non potrebbe essere accaduto che l'eroe, che alla fine del romanzo avevamo lasciato in ottima salute, sia morto di infarto il giorno seguente? Non sono battute di spirito. Aggiungendosi a quello che si è detto finora, queste domande lasciano intendere che l'intreccio contro cui si scagliava Henry James aveva due ulteriori caratteristiche, che possiamo così sintetizzare: tutto ciò che si è verificato prima dell'inizio del

racconto ha importanza (spiega, tanto per dirne una, perché il racconto inizia proprio in quel modo); tutto ciò che si verifica dopo la conclusione della storia, non conta.

Vi è di più. Anche se spesso si tratta di opere le cui qualità formali sono di alto livello, quando un romanzo vittoriano o un qualsiasi *well-made novel* giunge all'ultima pagina, il compito del lettore è finito: tutte le situazioni in cui si è imbattuto, tutti i personaggi che ha amato o odiato, sono collocati sulle pareti di una ideale pinacoteca da cui lanciano al lettore uno sguardo ormai divenuto immutabile. Sto portando il ragionamento, si sarà compreso, ai limiti del paradosso o, se si vuole, della provocazione, ma credo che si tratti di un utile esercizio. Non si vuole trasformare David Copperfield o Becky Sharp o perfino Heathcliff in statue di cera citando in maniera surrettizia le belle pagine di Max Beerbohm, che in *More* (1899) ci ha regalato una crudele quanto esilarante descrizione di una sua visita al museo di Madame Tussaud, dal quale aveva dovuto fuggire in preda al disgusto; né dimenticare che a mano a mano che noi invecchiamo e accumuliamo esperienze, tutto quello che rinveniamo in un'opera d'arte muta a sua volta.

Sto cercando di dire, riprendendo il discorso da dove è partito, che nella narrativa modernista all'indebolimento della trama corrisponde un rafforzamento del personaggio. Il lettore può anche dimenticare tutti gli altri dettagli del libro, ma non dimentica facilmente Peter Kien, il professore folle di *Auto da fé* di Elias Canetti, o, se vogliamo prendere in considerazione la letteratura inglese della prima metà del XX secolo, Constance Chatterley, Mrs Moore, Mrs Ramsay, Stephen Dedalus e tanti altri. Lo stesso può dirsi di molti personaggi della seconda metà del secolo, perfino di quelli che sono stati trasformati in simboli della moderna spersonalizzazione, o della cosiddetta 'crisi del sogget-

to'. Ma il paradosso può essere facilmente spiegato. Georg Lukács, nel suo *L'anima e le forme* (1911), affermò che «in fin dei conti ciò di cui tratta la letteratura è l'anima dell'uomo e il suo destino». ³ Se, a prescindere da qualsiasi altra considerazione, pensiamo allo Joseph K di Franz Kafka (*Il processo*), allo Ulrich di Robert Musil (*L'uomo senza qualità*), al Winston Smith di George Orwell (1984), all'Oskar Matzerath di Günter Grass (*Il tamburo di latta*) come a esseri umani e diamo loro un volto nello spazio della nostra fantasia, ciò avviene perché la letteratura, rispetto ad altre forme d'arte, è umanistica nel senso più completo del termine: una macchia di colore, la facciata di un edificio, un accordo musicale possono riferirsi all'esperienza umana, ma non vivono e muoiono come fanno gli uomini e le donne. Se per un attimo ci portiamo nel mondo del teatro, Amleto è fatto di carne e sangue, e vive e muore tutte le volte che leggiamo la sua tragedia o la vediamo rappresentata sulla scena: «Horatio, I am dead./Thou livest. Report me and my cause aright/To the unsatisfied [...] If thou didst ever hold me in thy heart,/Absent thee from felicity awhile, /And in this harsh world draw thy breath in pain,/To tell my story.» ⁴ Questi versi commoventi, nel preservare l'umana memoria e nel sanzionare la morte (e quest'ultima, per il Walter Benjamin delle *Considerazioni sull'arte di Nikolaj Leskov*,

³ Georg Lukács, *L'anima e le forme* (1911), Milano, SE, 1991, p. 13 (tr. it. Sergio Bologna).

⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, V.2.332-334; 340-343 («Orazio, sono morto. /Tu vivi. Racconta me e la mia causa/a chi è dubbioso [...] Se mai mi tenesti/nel cuore, rinuncia per un poco alla felicità, /e in questo mondo feroce respira con dolore / per dire la mia storia.» W. Shakespeare, *Amleto*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 279; cura e traduzione di Agostino Lombardo).

è il tema per eccellenza di cui si occupa la letteratura) accompagnano una specie di sacramentale passaggio delle consegne da scrittore a lettore, ponendo in essere un rito che si ripete tutte le volte in cui qualcuno apre un libro e legge. Spero quindi di non essere tacciato di blasfemia se accanto ai versi di Shakespeare cito le parole pronunciate da Cristo durante l'Ultima Cena: «Questo è il mio corpo che è sacrificato per voi; fate questo in memoria di me.» (*Luca*, 22, 19)

«In memoria di me»: è la loro sostanza umana, l'insieme delle loro esperienze e sofferenze che donano un corpo e un'anima perfino a personaggi come Joseph K, Winston Smith e altri; e lo stesso si può dire, se pensiamo al teatro, dei personaggi di Beckett e Pirandello: il drammaturgo italiano, in particolare, dà ai suoi personaggi una maschera, o, per dir meglio, sappiamo che ognuno di loro indossa la maschera che le circostanze contingenti gli impongono, ma dietro di essa resta un essere umano che, come ognuno di noi, cambia e resta lo stesso nel corso degli anni. Il dramma in cui questa verità prende corpo con più netto nitore è, naturalmente, *Sei personaggi in cerca di autore*, in cui il Padre è colui che la incarna in maniera esemplare.

2. A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bare almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. Her slate-blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was a bird's, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her

long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.

She was alone and still, gazing out to the sea; and when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze, without shame or wantonness. Long, long she suffered his gaze and then quietly withdrew her eyes and bent them towards the stream, gently stirring the water with her foot hither and thither. The first faint noise of gently moving water broke the silence, low and faint and whispering, faint as the bells of sleep; hither and thither, hither and thither; and a faint flame trembled on her cheek.

– Heavenly God! cried Stephen’s soul, in an outburst of profane joy.⁵

⁵ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1917), London, Secker & Warburg, 1992, p. 179: «Una ragazza gli stava davanti in mezzo alla corrente: sola e immobile, guardando verso il mare. Pareva una creatura trasformata per incanto nell’aspetto di un bizzarro e bell’uccello marino. Le sue lunghe gambe nude e sottili erano delicate come quelle di un airone e intatte, tranne dove una traccia smeraldina di alga era restata come un segno sulla carne. Le cosce, più piene e sfumate come l’avorio, erano come un piumaggio di soffice peluria candida. Aveva il seno come quello di un uccello, morbido e delicato, delicato e morbido come il petto di una colomba dalle piume scure. Ma i suoi lunghi capelli biondi erano infantili; e infantile, toccato dal miracolo della bellezza mortale, il suo viso. Era sola e immobile e guardava verso il mare: e quando s’accorse della presenza di Stephen e dei suoi sguardi adoranti, gli volse gli occhi in una tranquilla tolleranza del suo sguardo, senza mostrare né vergogna né civetteria. Per molto, molto tempo sopportò il suo sguardo e poi con calma ritrasse gli occhi da quelli di Stephen e li piegò alla corrente, agitando leggermente qua e là l’acqua col piede. Il primo lieve sussurro dell’acqua mossa leggera ruppe il silenzio, sommesso e lieve come un bisbiglio, sommesso come le campane del sonno, qua e là, qua e là; e una fiamma lieve le tremolò sulla guancia. “Gran Dio!” gridò l’anima di Stephen in uno scoppio di gioia profana.» (James Joyce, *Dedalus*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 244-245, tr. it. Cesare Pavese). A ben pensarci, la zoppina Gerty McDowell, che nel XIII episodio di *Ulysses* Leopold Bloom guarda da lontano sulla spiaggia di Sandymount per ricavarne pensieri ben poco edificanti, è la parodia di questa luminosa e numinosa Nausicaa.

Pagine e pagine sono state scritte a commento di questo passo virtuosistico del *Portrait of the Artist as a Young Man*, ma nel suo meditato saggio *Perché leggere i classici*, Italo Calvino, quasi a voler integrare la riflessione già avviata dal T. S. Eliot di “What is a Classic?”, ci ricorda che il classico è quell’opera d’arte che «non ha mai finito di dire quel che ha da dire». ⁶ E ciò ci autorizza a sempre nuovi commenti dell’opera d’arte. Inutile sottolineare il significato simbolico della trasformazione della fanciulla in uccello marino perché si tratta di un luogo comune della critica joyciana che vi ha visto un’attestazione sia dell’idea che Stephen ha della donna e della poesia, sia del potere metamorfico della letteratura in quanto tale (e della natura metamorfica del reale, ma ciò ci sembra ovvio). È bene, piuttosto, concentrarsi sul grido di Stephen. A mio avviso la sovrapposizione dei sintagmi «Mio Dio!» e «gioia profana» allude a una sorta di programma formale e, per così dire, ideologico che Joyce porterà a compimento in *Ulysses* e che qui servirà a esplorare i diversi modi in cui l’insigne irlandese e Virginia Woolf ritraggono i rispettivi personaggi femminili. Il carattere simbolico di ogni azione e di ogni essere umano era stato attestato con chiarezza in diversi racconti della raccolta *Dubliners* e paradigmaticamente in “The Dead”:

He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. There was grace and mystery in her attitude as *if she were a symbol of something*. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of.⁷

⁶ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 13.

⁷ James Joyce, “The Dead”, in *Dubliners* (1914), London, Secker & Warburg, 1994, p. 189 (corsivo mio): «Stava immobile nel buio dell’atrio sforzandosi

Per quanto nobile, l'immagine del profilo di Gretta Conroy che addita qualcosa che si cela dietro l'apparenza delle cose rasenta la banalità, e si può sperare che la sua indeterminazione non sia sfuggita allo stesso Joyce. Piuttosto, la compresenza di sacro e profano all'interno del *Portrait* intende sottolineare la coesistenza, nella vita di ogni uomo e di ogni donna, di anima e corpo, di materiale e spirituale. In *Sons and Lovers* D. H. Lawrence aveva colto questo punto cruciale, ma non era riuscito a intrecciare insieme i diritti del corpo e quelli dell'anima (Miriam e Clara, infatti, incarnano questi due principi contrapposti in una maniera decisamente meccanica) e si è dovuta attendere la pubblicazione di *Lady Chatterley's Lover* per vederli attivati insieme nello straordinario personaggio di Constance Chatterley. Neanche Joyce si spinge così avanti nella sua opera giovanile, ma Gretta Conroy merita più attenzione di quanta gliene sia stata finora concessa dalla critica. Nei *Dubliners*, dove la maggior parte dei racconti affronta il tema della fuga impossibile (dalla città nativa e da sé stessi) e, complementare a questo, il tema dell'istinto represso, il silenzio e le lacrime di Gretta alludono forse a qualcosa di più segreto che non sia la naturale pietà per la morte prematura di un giovane. Gabriel, il marito di Gretta, esprime una simile supposizione nel più volgare dei modi («Perhaps she had not told him all the story»),⁸ ma non vi sono dubbi che il suo adulterio presunto preluda a quello vero di Molly Bloom. In ogni caso, ciò che Gabriel afferma

di cogliere il motivo cantato da quella voce e guardando sua moglie. In quel suo atteggiamento si confondevano grazia e mistero, come se fosse il simbolo di qualcosa. Si chiese cosa potesse simboleggiare una donna in piedi sulla scala, immersa nella penombra, tesa a cogliere una musica lontana.» (James Joyce, "I morti", in *Racconti e romanzi*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1974, p. 215; tr. it. Attilio Brilli).

⁸ *Ibid.*, 201: «Forse non gli aveva raccontato tutto» (p. 227).

nell'ultima pagina del racconto: «Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age»,⁹ avrebbe con ogni probabilità trovato Gretta concorde.

Naturalmente è Marion, alias Molly Bloom, neé Tweedy, a incarnare (e ci sembra la parola giusta) meglio di altri personaggi il modo in cui Joyce caratterizza la donna, mostrando al tempo tutto ciò che, da questo punto di vista, va a distinguerlo da Virginia Woolf. Prima, però, sono necessarie due precisazioni. Innanzitutto, che nello scrivere il suo maggior romanzo, Joyce non mette da parte la lezione appresa da Ibsen e applicata nei *Dubliners*, in cui i significati simbolici del testo (quando la pagina li propone) sono sempre sostenuti da una base naturalistica. Lo si vede con chiarezza – se vogliamo continuare coi personaggi femminili – in racconti come “The Sisters”, “Eveline”, “A Painful Case”, “A Mother” e in “The Dead”, dove quasi tutti i personaggi femminili possono essere interpretati in base a questa premessa. Sia detto di passaggio: è proprio il costante tributo pagato al realismo che garantisce alla critica sociale e politica di Joyce tutta la sua forza. Si potrebbero fare esempi innumerevoli: si pensi alla Mrs Purefoy di *Ulysses*, le cui numerosissime gravidanze (nove!) fanno di lei una specie di macchina per la riproduzione, un destino che rappresenta di per sé una stigmatizzazione veemente della condizione della donna nell'Irlanda del tempo.

Il secondo punto da precisare è che, se si accetta – come fa l'autore – che sia la famiglia a costituire il nucleo della vita sociale (e non a caso sarà la famiglia uno dei primi

⁹ *Ibid.*, p. 202: «Meglio andarsene all'altro mondo pieni di baldanza, nel rigoglio della passione, che avvizzire nel desolato trascorrere degli anni» (p. 228).

bersagli del postmodernismo), le figure di Gretta Conroy e di Molly Bloom diventano complete e comprensibili solo se nell'analizzarle si dà il giusto peso alle loro controparti maschili. Abbiamo già notato che Gretta e Gabriel condividevano più cose di quanto potessero immaginare. Lo stesso vale per Leopold e Molly Bloom i quali, mentre conferiscono una forma a sé stessi e a tutto quanto li circonda, aiutano entrambi l'autore a edificare quella che l'autore stesso aveva definito «l'epica del corpo umano». Nel corso dell'intero libro, ma solo quando i suoi pensieri vanno alla moglie, Leopold lascia intendere che per lui 'sense and sensibility' sono sinonimi, o almeno che tale sarebbe il suo desiderio. E ciò spiega anche il motivo per cui, fantasie erotiche a parte, ogni altra forma di sesso abbia per lui connotazioni negative: le lettere che scambia con la scialba dattilografa Martha Clifford non portano a nulla; d'altra parte, il 'rapporto' a distanza che ha con la zoppina Gerty McDowell gli dona solo un misero surrogato del rapporto sessuale, la masturbazione. Ma torniamo a Molly Bloom:

She set the brasses jingling as she raised herself briskly, an elbow on the pillow. He looked calmly down on her bulk and between her large soft bubs, sloping within her nightdress like a shegoat's udder. The warmth of her couched body rose on the air, mingling with the fragrance of the tea she poured.¹⁰

¹⁰ James Joyce, *Ulysses* (1922), London, Secker & Warburg, 1992, pp. 86-87: «Nell'alzarsi velocemente con il gomito sul guanciale, fece tinnire gli anelli d'ottone. Abbassò calmo gli occhi sulla mole di lei e tra le grosse morbide tette, pendule entro la camicia da notte come le mammelle d'una capra. Il calore di quel corpo coricato si librava nell'aria, mescolandosi all'aroma del tè che lei versava.» (James Joyce, *Ulisse*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 60-62; tr. it. Giulio de Angelis).

E più avanti:

Remember her laughing at the wind, her blizzard collar up. Corner of Harcourt road remember that gust? Brrfoo! Blew up all her skirts and her boa nearly smothered old Goodwin. She did get flushed in the wind. Remember when we got home raking up the fire and frying up those pieces of lap of mutton for her supper with the Chutney sauce she liked. And the mulled rum. Could see her in the bedroom from the hearth unclamping the busk of her stays. White.¹¹

E così di seguito, dagli olezzanti giardini di Gibilterra allo scambio di bocconi dolci, assistito dall'onomatopea («Softly she gave me in my mouth the seedcake warm and chewed. Mawkish pulp her mouth had mumbled sweet and sour with spittle. Joy: I ate it: joy. Young life...»),¹² fino al penoso adulterio, subito in omaggio a una ironica e ovviamente involontaria accettazione dell'antica formula cattolica «nella buona e nella cattiva sorte». 'Warmth', 'body', 'tea', 'flushed', 'fire', 'frying', 'mutton', 'sauce', 'rum', 'bedroom', 'pulp', 'mouth', 'spittle', 'life'. Come si può vedere, 'stream of life', più che 'stream of consciousness'.

¹¹ *Ibid.*, p. 225: «Me la ricordo che rideva al vento, col grande bavero rialzato. Angolo di Harcourt Road ti ricordi che colpo di vento? Brrfff! Le fece alzare tutte le sottane e il boa per poco non soffocò il vecchio Goodwin. Era tutta rossa per il vento. Mi ricordo quando si rientrò che mi misi a friggere per lei quelle fettine di sella di castrato con la salsa Chutney che le piaceva tanto. E il rum caldo. La vedevo in camera da letto dal caminetto che si slacciava il busto. Bianco.» (p. 145).

¹² *Ibid.*, p. 255: «Dolcemente mi fece passare in bocca il biscotto all'anice, caldo e masticato. Polpa nauseosa biassicata dalla sua bocca dolce e acida di saliva. Gioia: la mangiai: gioia. Giovane vita...» (p. 163). Ma si legga l'intero passo.

3. Tutto ciò che si è detto finora di Joyce è esattamente quello che Virginia Woolf aborrisce. 'Caldo', 'corpo', 'stanza da letto'... – potremmo aggiungere un'altra parola chiave, 'humour'. Si ricorderà che Joyce si lamentò del fatto che i suoi denigratori, incapaci di rilevare e apprezzare le tante note umoristiche presenti nel testo, non fossero riusciti a coglierne tratti fondamentali. E se dobbiamo giudicare da quanto ne scrisse, possiamo avanzare l'ipotesi che anche Virginia Woolf, nel leggere *Ulysses*, non si sia mai lasciata scappare un sorriso.

Oggi sappiamo tutti che Joyce e Woolf condivisero molto più di quanto non pensassero nel comune sforzo di dare nuova forma al romanzo inglese e nell'aprire nuove strade al suo sviluppo. Si tratta ormai di un dato di fatto e non vale la pena insistervi più di tanto. In ogni caso, però, la questione non può essere limitata alla diversa quantità di elementi sperimentali che si possono rinvenire nelle loro rispettive opere. Volendoci ancora una volta limitare ai personaggi delle loro opere, ciò che nei due autori li fa sembrare ed essere tanto diversi è la diversa concezione che del mondo e degli esseri umani ebbero i loro creatori. Per Virginia Woolf l'unità dell'io è un'illusione, così come lo è l'unità delle cose o, se si preferisce il termine filosofico, della materia, e ciò spiega perché i suoi personaggi siano così spesso irrisolti. Se si trattasse di un Michelangelo donna, potremmo dire che i personaggi di Virginia Woolf sono 'non finiti'. A volte sono tali per più di un motivo: Jacob, il protagonista di *Jacob's Room*, è 'non finito' perché la sua personalità è resa frammentaria dai diversi modi in cui gli altri lo percepiscono e perché il suo processo di *Bildung* è crudelmente interrotto dalla morte, quando la sua età ha ancora, come direbbe Dante, «fior del verde». Spesso la frammentazione dei personaggi della Woolf trova una

specifica corrispondenza grafica nel numero impressionante di parentesi e/o di parentetiche che punteggiano il testo, di voli della mente, di improvvise irruzioni di rumori e voci provenienti dall'esterno, mentre perfino ciò che viene colto dall'occhio umano appare spezzato, tremante. Nella pagina di apertura di *Jacob's Room* Mrs Betty Flanders fa in modo che il lettore colga al tempo stesso *Weltanschauung* e un metodo compositivo:

'So of course,' wrote Betty Flanders, pressing her heels rather deeper in the sand, 'there was nothing for it but to leave.'

Slowly welling from the point of her gold nib, pale blue ink dissolved the full stop; for there her pen stuck; her eyes fixed, and tears slowly filled them. The entire bay quivered; the lighthouse wobbled; and she had the illusion that the mast of Mr Connor's little yacht was bending like a wax candle in the sun. She winked quickly. Accidents were awful things. She winked again. The mast was straight; the waves were regular; the lighthouse was upright; but the blot had spread.

'... nothing for it but to leave,' she read.

Well, if Jacob doesn't want to play' (the shadow of Archer, her eldest son, fell across the notepaper and looked blue on the sand, and she felt chilly – it was the third of September already), 'if Jacob doesn't want to play' – what a horrid blot! It must be getting late.¹³

¹³ Virginia Woolf, *Jacob's Room* (1922), London, The Hogarth Press, 1980, p. 5: «“E così, naturalmente,” scrisse Betty Flanders, spingendo i calcagni ancora più profondamente nella sabbia, “non rimase altro da fare che andarsene”. Fluendo lentamente dalla cima del pennino d'oro l'inchiostro azzurro dissolse il punto fermo sul quale la penna aveva indugiato: lentamente gli occhi fissi si riempirono di lacrime. Tutta la baia si fece tremolante: il faro parve oscillare: e sembrò che l'albero maestro del piccolo yacht del signor Condor si curvasse come una candela al sole.

Qui come in tutti i romanzi di Virginia Woolf, la realtà esterna – vale a dire sia gli oggetti materiali che le persone – si pone, diciamo così, al servizio di una introspezione psicologica inaudita, quale non è dato di ritrovare nemmeno in Proust. La scrittrice è molto attenta a evitare eccessi di solipsismo, ma non vi sono dubbi che l'ininterrotto rimuginare, da parte dei suoi personaggi, sul vero significato di tutto ciò di cui abbiamo esperienza sia intrinsecamente astratto, perché lascia fuori della pagina sezioni troppo ampie della vita umana. Mentre nelle sue opere Joyce, facendo propria un'accettazione che definiremmo rabelaisiana/bakhtiniana di tutto ciò che esiste sotto il sole e all'interno della mente, fa un ampio uso di tutti e cinque i sensi, Woolf sembra ridurli a ciò che i personaggi vedono o sentono o (e qui le occorrenze sono ancora minori) toccano. Detto altrimenti, essi non sembrano vivere pienamente la natura sensuale degli oggetti, esperire ciò che il poeta neogreco Constantinos Kavafis ha nei suoi versi chiamato «voluttà», intendendola nel senso più vasto del termine.¹⁴

Erich Auerbach ha scritto, come si sa, pagine magistrali sul brano di *To the Lighthouse* in cui Mrs Ramsay misura sulla gamba del piccolo James un calzerotto destinato al figlio del guardiano del faro, in cui dimostra come e perché

Sbatté veloce le palpebre. Gli incidenti erano cose terribili. Sbatté di nuovo le palpebre. L'albero maestro ritornò dritto: le onde si fecero regolari; il faro riprese la sua posizione eretta; ma la macchia d'inchiostro si era allargata. "... non rimase altro da fare che andarsene," lesse. "Be', se Jacob non vuole giocare" (l'ombra di Archer, il figlio maggiore, si proiettò sul blocco di carta e sembrò blu sulla sabbia e lei sentì un brivido di freddo – era già il tre settembre) – "se Jacob non vuol giocare" – che macchia orribile. Si sta facendo tardi, pare.» (Virginia Woolf, *La stanza di Jacob*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 33; tr. it. Mirella Billi).

¹⁴ Kavafis ha cantato la *edonè* in maniera magistrale. Si leggano almeno *Una notte* (1915); *Alla voluttà* (1917); *Dalle nove* (1918).

nella narrativa modernista il personaggio abbia perso ogni antica certezza e si ritrovi ora quasi costretto a guardare il mondo «con occhi che dubitano e domandano.»¹⁵ Potremmo aggiungere che in realtà nel passo specifico Mrs Ramsay dimentica sia il calzerotto che il figlio, presa da ciò che vede fuori della finestra e quasi ipnotizzata dai suoi stessi pensieri:

– And even if it isn't fine to-morrow, – said Mrs Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed – it will be another day. And now, – she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, – and now stand up, and let me measure your leg, – for they might go to the Lighthouse after all, and she must see if the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

[...]

– My dear, stand still, she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short, she asked. She looked up – what demon possessed him, her youngest, her cherished? – and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor, but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet?¹⁶

¹⁵ Erich Auerbach, “Il calzerotto marrone”, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Torino, Einaudi, 1975, vol. II, p. 318.

¹⁶ Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1927), Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 37-38: «“Ed anche se domani non farà bello,” disse la signora

E così di seguito, per più di due pagine. Lasciando per un attimo Mrs Ramsay, è proprio la differenza con cui caratterizzano le donne a sottolineare differenze macroscopiche fra Joyce e Virginia Woolf. Se aggiungiamo Lily Briscoe e Mrs Ramsay alle già ricordate Mrs Purefoy e Molly Bloom e le collochiamo ai quattro vertici di un ipotetico quadrilatero, queste differenze acquisteranno un'evidenza geometrica. Lily Briscoe è la pittrice che per amore dell'arte rinuncia al sesso e alla vita familiare. Per dirla con la Lady Macbeth di Shakespeare, il suo motto potrebbe essere: «Unsex me here!»:

It scorched her, and Lily, looking at Minta being charming to Mr Ramsay at the other end of the table, flinched for her exposed to those fangs, and was thankful. For at any rate, she said to herself, catching sight of the salt cellar on the pattern, she need not marry, thank Heaven: she did not undergo that degradation. She was saved from that dilution.¹⁷

Ramsay, sollevando le ciglia per dare un'occhiata a Guglielmo Bankes e Lily Briscoe mentre passavano, "sarà per un altro giorno. Ed ora," soggiunse, pensando che la grazia di Lily consisteva nei suoi occhi cinesi, obliqui nel suo visuccio bianco e vizzo, ma che ci sarebbe voluto un uomo intelligente per accorgersene, "ed ora alzati, ché ti misuri la gamba," perché poteva anche darsi che andassero al Faro, e lei voleva vedere se il calzerotto non avesse bisogno di essere allungato nella gamba d'un dito o due [...] "Sta' fermo, caro," disse; perché Giacomo, naturalmente geloso, punto rallegrato all'idea di servir da metro per il bambino del guardafaro, si dimenava apposta; e se lui faceva così, come poteva capire, lei, se il calzerotto era corto, era lungo? gli chiese. Alzò gli occhi – che demonio invasava quel suo piccolino, il suo prediletto? – e vide la stanza, vide le sue seggiole e le parvero logore assai. Le loro viscere, come aveva detto Andrea qualche giorno avanti, erano tutte sparse pel piantito; ma d'altronde, si domandava lei, a che sarebbe giovato comprar seggiole nuove per lasciarle andare in malora durante l'inverno, quando la casa, affidata all'unica sorveglianza d'una vecchia, gocciava addirittura per l'umido?» (Virginia Woolf, *Gita al faro*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 41-42; tr. it. Giulia Celenza).

¹⁷ *Ibid.*, p. 138: «Lily ne fu scottata e, guardando Minta che faceva la

Mrs Ramsay, e Mrs Dalloway prima di lei, non sono donne vuote (la sola Mrs Ramsay, sappiamo, ha partorito non meno di otto figli), ma è chiaro che le loro gravidanze non devono avere avuto complicazioni, visto che non se ne parla mai (una parentesi, nella seconda parte di *To the Lighthouse*, allude con toni asciutti e dolenti a una figlia di Mrs Ramsay, Prue, morta nel venire alla luce), a differenza di quanto avviene per le analoghe esperienze vissute dalla povera Mrs Purefoy e da Molly Bloom. Della prima abbiamo già avuto modo di parlare. Possiamo solo aggiungere che Joyce si serve della sua vicenda anche per dare al lettore un'idea concreta delle umiliazioni che un gran numero di donne erano costrette a subire nella cattolicissima Irlanda del tempo.

Per quanto riguarda Molly Bloom, le sue due gravidanze costituiscono di per sé una sorta di *summa* della vita e della morte, e di tutto ciò che si intende per gioia e dolore. Ancora una volta, il suo destino è intrecciato a quello del marito, ancora una volta a un livello che non ci è dato di riscontrare in nessuna delle coppie sposate descritte da Virginia Woolf. La scomparsa prematura di Rudy, il figlio tanto desiderato da Leopold, attesta il più grande dolore che un essere umano possa patire sulla terra (e si rifletta, di passaggio, sul fatto che in ogni lingua esistono termini che indicano chi abbia perso una madre o un consorte, ma non ve ne sono che connotino chi abbia perso un figlio: un tabù,

graziosa col signor Ramsay all'altro capo della tavola, fremette come sentendola esposta a uno scempio, e si sentì grata alla propria sorte. Ella almeno (così disse fra sé, scorgendo la saliera sul damasco) non doveva sposarsi, grazie al Cielo, non doveva subire una simile degradazione. Era salva dall'avvilimento.» (p. 124). Quanto al *Macbeth*, il riferimento è alla celeberrima invocazione che Lady Macbeth rivolge agli dei infernali nel primo atto della tragedia (I.5.40-54).

questo, che non ha bisogno di commenti). Di questo Leopold e Molly sono sempre consapevoli. I pensieri di Leopold, in particolare, vanno così spesso al piccolo Rudy (ed è solo una giornata della sua vita!) che ne possiamo agevolmente dedurre il carattere irrimediabile della sua pena; Molly non si spinge a tanto, ma si tratta di un dolore che si porta nel profondo dell'anima, come dimostrano riferimenti rinvenibili qua e là nel testo e nel celebre monologo finale. D'altra parte, la loro figliola vivente, Milly, che ha appena festeggiato i quindici anni (è, in altri termini, nel pieno fulgore dell'esistenza) va a simboleggiare – e si tratta ancora una volta di un simbolo fatto di carne e sangue – che la vita continua, che la vita deve continuare. E come potrebbe continuare, la vita, senza il sesso? Tutto ciò spiega perché nel suo monologo Molly dia tanto spazio al sesso in tutte le sue forme e a tutto ciò che sia l'opposto della morte: il cibo (non è solo Leopold a mangiare «with relish» le sue pietanze preferite!), il vino, il canto. Di tutto ciò c'è poca traccia nei personaggi di Virginia Woolf, come dimostrano, per quanto siano possenti da altri punti di vista, anche le figure meno elevate da un punto sociale: la Rezia Warren Smith di *Mrs Dalloway*, per esempio, o Marie, la cameriera svizzera di *To The Lighthouse*. E non si può neanche concordare con chi afferma che la differenza fra Septimus Warren Smith e Mrs Dalloway risiede nel fatto che il primo rifiuta la vita uccidendosi, mentre la seconda la ama perché ne accetta il peso:

She pulled the blind down. The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! the old lady had put out her light! the whole house was dark now with this going

on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them.¹⁸

Riflessioni macchiate dall'astrattezza, ancora una volta: la morte di un uomo è un evento troppo concreto perché lo si riduca a un simbolo («She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living»)¹⁹ di cui ci si possa liberare con uno scatto del pensiero.

Molly Bloom è diversa dalle donne woolfiane anche dal punto di vista fisico: volendo citare ancora una volta *Hamlet*, la sua carne è «too sullied» per sciogliersi. E non mi sembra un caso che nel suo monologo Molly si inorgoglisca quando l'amica Josie le dice: «M Bloom you are looking blooming».²⁰ È Leopold a far fiorire Molly. E viceversa: «To smell the gentle smoke of tea, fume of the pan, sizzling butter. Be near her ample bedwarmed flesh. Yes, yes»,²¹

¹⁸ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (1925), London, The Hogarth Press, 1980, p. 204: «Ora aveva chiuso le persiane. L'orologio cominciava a battere le ore, quel giovane s'era ucciso; ma Clarissa non provava pietà per lui; con l'orologio che suonava le ore, una, due, tre, ella non lo compiangeva; con la vita che continuava. Ecco! la vecchietta aveva spento il lume! tutta la casa era immersa nel buio, con la vita che continuava, ella ripeté, e le tornarono in mente le parole "non temer più l'ardore del sole". Doveva tornare dai suoi ospiti.» (V. Woolf, *La signora Dalloway*, in *Romanzi e Racconti*, cura e traduzione di Anna Luisa Zazo, Milano, Mondadori, 1994, p. 350).

¹⁹ *Ibid.*, p. 257: «Era contenta che così avesse fatto; buttato via la vita, mentre altri seguitavano a vivere» (p. 350).

²⁰ James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 1035: «M Bloom sei bluminosa diceva sempre Josie» (p. 676). Naturalmente, il gioco di parole è sul verbo *bloom*, che vale 'fiorire', 'essere in fiore', 'essere splendente'.

²¹ *Ibid.*, p. 84: «Odorare il dolce vapore del tè, il fumo della padella, il burro sfrigolante. Essere vicino alla sua ampia carne calda di letto. Sì, sì» (p. 59). In maniera fin troppo evidente, e tuttavia significativa, il "sì" di Leopold fa qui da prolessi a quello, luminoso, che Molly pronuncerà tante volte nel lungo flusso di coscienza con cui chiude il romanzo.

questo pensa Leopold quando dà inizio alla sua Odissea per le strade di Dublino. Mrs Dalloway, «pointed; dartlike; definite»,²² va a sbattere, diciamo così, contro gli ampi, rabelaisiani fianchi di Molly Bloom e cade a terra. E lo stesso accade alle altre donne woolfiane: 'warmth', 'bedwarmed flesh', sono parole che esse non conoscono. Come è stato detto di Jonathan Swift, i personaggi woolfiani di entrambi i sessi sembrano ignorare o temere ciò che accade dalla cintola in giù. E se, come avviene in Clarissa Dalloway, fanno mostra di cedere alla vita, non scelgono la pienezza dell'essere, ma quello che considerano un male minore.

²² Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, cit., p. 55: «intonata, aguzza come uno strale; decisa» (p. 209).

Vittorio Marmo

Pericles e Apollonius, principi di Tiro

Quam pulchra nitet in facie
quae cordis trahit intima!

Carmina Burana 155, per Maria Stella

Le discussioni sulla qualità complessiva del testo del *Pericles*, testimoniato in sostanza grazie al pessimo in-quarto di Gosson del 1609, hanno agitato dubbi non infondati sulla paternità parziale o totale del primo dramma-romance shakespeariano, nonostante l'evidenza di un prodotto comunque eccezionale nella storia della letteratura teatrale europea. Tanto più interessante in quanto precede come rappresentazione (1607 o inizio 1608) *Cymbeline*, *The Winter's Tale* e *The Tempest*. Questo dato critico di incertezza e inaffidabilità filologica, unito alle particolarità strutturali del dramma (voce narrativa fuori campo, pantomima...), invitano a tornare un attimo indietro, a riesaminare il problema delle fonti, nella speranza di dare una serie di piccoli contributi alla comprensione dell'opera in quanto tale.

La prima testimonianza del racconto della vita di Apollonio-Pericle è, come si sa, la *Historia Apollonii Regis Tyri* (d'ora in poi *HART*), databile tra il III e il VI secolo d.C., in latino. Un breve frammento papiraceo greco del III secolo d.C. sembra derivare da un romanzo greco di Apollonio (si veda

Mazza), confermando l'ipotesi largamente convincente e diffusa di un più antico originale (ambientazione, nomi, struttura narrativa). Della *HART* conosciamo più di 100 testimoni, che è cosa eccezionale, che si dipanano in una intricata tradizione plurisecolare, essenzialmente oggi distinta in due grandi famiglie di manoscritti (RA ed RB), fortemente addipanate da interpolazioni (si vedano Riese, Tsitsikli, Kortekaas che è la migliore edizione, ed ancora Schmeling). Di solito si usa rinviare anche a una traduzione italiana (in Cataudella), che si rifà però alla troppo vecchia edizione di Riese e non ha grande attendibilità per approcci specifici.

A partire dalla *HART* nascono numerosissime versioni, ancora latine, e danesi, inglesi, ungheresi, greche, spagnole, italiane etc., più di 40 repliche dagli inizi del XII secolo in poi. In questa straordinaria fortuna letteraria si annoverano il *Pericles*, la *Confessio Amantis* di Gower, *The Patterne of Painefull Adventures* di Twine, il *Pericles* di Wilkins; nonché le versioni latine che si dice siano più direttamente alle spalle di queste opere inglesi, il *Pantheon* di Goffredo di Viterbo (fine XII secolo) e le *Gesta Romanorum* (XIV secolo). Per le fonti inglesi rinvio ovviamente a Bullough, per la storia più ampia della fortuna di Apollonio a Singer e Klebs, vecchi eccellenti lavori ai quali tuttora è necessario riferirsi.

Ho voluto tracciare sommariamente questo tutt'altro che banale sfondo critico perché l'incontro di Shakespeare con una fonte mai come in questo caso trascina questioni, aggravate dal problematico testimone che ci trasmette l'opera. In una tradizione così vasta e variata c'è sempre il rischio di assegnare un valore non propriamente esatto a un determinato prodotto della rilavorazione testuale (o anche solo a un suo determinato aspetto). Essenziale deve essere in ogni singolo esame critico tener conto della/delle fonti e insieme delle possibili interpolazioni. In qualche modo il

testo è per molti aspetti già dato, come sappiamo in generale, ma nel caso di una simile tradizione è ondeggiante, e nel caso di realizzazioni di un certo rilievo finisce col porre problemi in eccesso su un piano propriamente critico interpretativo. Si vuole anche dire che un racconto di così grande fortuna più che millenaria (ampiezza della tradizione di base e delle dislocazioni e dei rifacimenti) non può non destare di per sé un interesse ermeneutico enorme, ma insieme insidioso. Invita a una decifrazione *in primis* su uno o più contenuti arcaici, di lunga sincronia, nel nostro caso presumibilmente declinabili in termini per esempio psicoanalitici o folklorici, in direzione di modelli narrativi odisseici, agiografici etc. Questa eccessiva apertura ermeneutica rischia sempre di portare ‘fuori’, di stabilire ponti semplificati, relazioni non nitide, di assegnare alla singola opera valori in quel determinato momento inerti, o non decisivi. Col rischio complementare di nascondere il peso reale di altri valori più precisamente costitutivi della singola rilavorazione testuale. Per chiarire questa premessa che può apparire ovvia voglio solo fare l’esempio del famoso indovinello che il malvagio Antioco sottopone ai pretendenti della figlia per eliminarli. Nella *HART* – e un po’ in tutta la tradizione che più o meno chiaramente conduce a Shakespeare – l’indovinello suona: «Scelera vehor, maternam carnem uescor, quaero fratrem meum, meae matris uirum, uxoris meae filium non inuenio.» Naturalmente anche l’indovinello ha subito variazioni nel tempo, ma non decisive. Shakespeare va in *amplificatio*:

*I am no viper, yet I feed
On mother's flesh which did me breed.
I sought a husband, in which labour
I found that kindness in a father.*

*He's father, son, and husband mild;
I mother, wife, and yet his child:
How they may be, and yet in two,
As you will live, resolve it you.¹*

Una versione non brutta, forse un po' più facile da risolvere. Una versione molto interessante però solo perché fa riferimento al *Physiologus* ovvero ai 'bestiari' che raccolgono una tradizione già di Erodoto, la leggenda che i piccoli della vipera divorino il corpo della madre. In sostanza la buona cultura classica shakespeariana ed elisabettiana per la prima volta fornisce un chiarimento del *maternam carnem uescor*. Ma un altro capolavoro nella tradizione del racconto di Apollonio, il *Libro de Apolonio* castigliano anonimo (verso la metà del XIII secolo) presenta una versione dell'indovinello molto interessante per ben altre ragioni, in *brevitas*: «La verdura del ramo escome la rayz, de carne de mi madre engruesso mi serviz.» Un enigma più difficile da risolvere, primitivamente vegetale nella prima parte e orale e genitale insieme nella seconda, distruttivo e indistinto, che non parla di padre e figlia, che nell'ambiguità di 'cervicem' mostra e nasconde una simbiosi che è vita e morte. Non può non farci pensare alle primissime fasi della vita psichica, narcisismo e prefigurazione neonatale del conflitto edipico, cioè alla capacità per via religiosa trinitaria di un chierico medievale di entrare nel più profondo significato di un elemento narrativo che naviga in un racconto edipico su una lunghissima sincronia (si veda meglio Marmo).

¹ I.1.65-72: «Non sono vipera eppur mi pasco / della carne materna da cui nasco. / Cercai un marito ed in tal cimento / trovai in un padre quell'attaccamento. / Egli è padre, figlio e sposo amante, / io madre, moglie e figlia nonostante. / Come sian tanti, ma di due non più, / se vuoi aver vita, risolvilo tu.» (Milano, Garzanti, 1991; cura e traduzione di Alessandro Serpieri).

Questo discorso non vuole togliere al *Pericles* il valore diciamo brevemente ermeneutico-psicoanalitico che comunque possiede (come già la *HART*), ma certo è piuttosto in *Hamlet* che Shakespeare si cimenta con il grande mito consegnato-ci dalla tragedia greca di *Edipo Re*.

Nel tentativo di meglio precisare e distinguere il portato della tradizione e quindi il valore e la qualità dell'operazione shakespeariana, vorrei intanto sgomberare il campo dalla questione dei nomi.

È inutile ricondurre alcune innovazioni al puro esame filologico delle trasformazioni dell'onomastica del racconto sia nelle varianti della *HART* sia in quelle delle altre opere. Tutto sommato fraintendimenti, guasti, trasposizioni linguistiche non hanno alterato i nomi dei personaggi più di quanto ci si potesse aspettare. Il discorso riguarda anche i nomi dei luoghi: per esempio Mitilene è Machilenta in Twine, vicino al Machilene delle *Gesta Romanorum*, ed è Militene in Gower, vicino al Militena del *Pantheon*. Il probabile restauro shakespeariano in Mytilene (in verità pare fosse Mittelin nel primo in-quarto, al IV atto, anche se in rima con 'then'; si veda comunque Singer, p. 66) mi sembra non necessariamente riconducibile ad altra fonte. Venendo ai personaggi, in Twine la nutrice della sposa di Apollonio da Licorida (e varianti) diventa Ligozides, ma non in Gower né in Shakespeare. Ci sono nomi che spariscono come Zaffira in parte della *HART*, la figlia di Antioco; come la sposa di Apollonio in Gower detta solo 'figlia di' (chiamata Lucina da alcuni testimoni della *HART* e da Twine, nome ben presentato come Luciana nel *Libro castigliano duecentesco*). Ci sono nomi che compaiono sparsamente (Twine dà un nome a tutti i personaggi), come l'allievo del medico che rianima la sposa di Apollonio (anonimo della *HART*, Machaon in Twine, anonimo in Gower, Philemon in

Shakespeare), e come uno dei tre pretendenti alla futura sposa di Apollonio (Ardaleone, Ardonius etc., ma anonimo in Gower e in Shakespeare). Ci sono nomi che trasmigrano da un personaggio all'altro, come Leonino o Nino il Lenone in gran parte della *HART* e ancora tale in Gower (ma Shakespeare lo lascia anonimo e trasferisce il nome al servo di Dionyza incaricato di uccidere la figlia di Apollonio, che si chiamava Teofilo!) Altra trasmigrazione shakespeariana subisce Thaisa (corruzione da Tarsia della *HART* in cui era la figlia di Apollonio), assegnato all'anonima moglie goweriana di Apollonio, liberando così la possibilità di chiamare la piccola nata sul mare appunto Marina.

Shakespeare, come si vede, dà un po' un taglio a questa curiosa matassa: restaura con un po' di cultura Mitilene, cambia di posto Leonino, restituisce un nome alla importante sposa di Apollonio, inventa molto bene Marina, in più sostituisce alcuni nomi troppo arcaici e malandati di Gower e di Twine o chi per lui. Viene fuori Lisimaco per il futuro sposo di Marina, Cleone per il non egualmente malvagio marito di Dionyza (comunque governatore di una città, era Stranguilio), Simonide per il simpatico padre di Thaisa. E naturalmente inventa Pericles, in sostituzione di Apollinus di Gower e di Apollonius di Twine (oscillazione derivata dalla tradizione della *HART*, perché nell'episodio in cui Apollonio suona viene ammirato come «pari ad Apollo»). La scelta dei bei nomi come Cleone, Simonide, Lisimaco e Filemone mi sembra espressione di gusto e di cultura, forse anche di ammirazione per Plutarco, come è stato osservato. Ma anche la scelta del nome Pericles, visto l'investimento fortemente politico che contiene il dramma, credo vada spiegata nell'ambito di un simile discorso, e di una consapevole libertà rispetto a qualunque fonte. Si sono tentate altre spiegazioni: da una suggestione del Pyrocles dell'*Ar-*

cadia (accettabile forse ma comunque condotta poi a Pericles) a una derivazione, non si sa come giuntagli, da uno degli *Apollonio* francesi in prosa del XIII secolo, quello conservato a Vienna. Nel *roman Apollonio*, alla corte della futura sposa dopo il primo naufragio, parla di sé come colui che ha «perillié» sul mare, e dunque nasconde il suo nome in Perillié per timore della persecuzione di Antioco (con la *s* del sistema bicasuale potrebbe essersi trasformato in Pericliés). Anche Timoneda dà un falso nome, Naufragio. Ma francamente è un discorso accettabile solo nei romanzi cortesi in prosa (si veda comunque Singer, p. 13, 45 *et passim*).

Esaminiamo ora alcuni passaggi decisivi della vicenda. L'incesto di Antioco con la figlia è raccontato in termini espliciti nella *HART*, sangue dopo la violenza, la nutrice che convince la ragazza a non uccidersi e a non disonorare pubblicamente il padre. Il moralismo di Gower non gli impedisce di trascrivere in modo abbastanza fedele, e anche Twine dà spazio alla scena, i due passi sono tutto sommato molto belli. Nel *Pericles* non compare la nutrice e tutto si riduce a pochi versi nella voce-coro della prima entrata di Gower. Questa 'censura' shakespeariana in sé non è facilissima da spiegare, ma mi sembra confermi quanto osservato sopra a proposito dell'indovinello di Antioco. Molto ampio è però lo sviluppo dell'incontro tra Pericle e Antioco e contiene elementi di grande interesse. Solo per voce di Antioco si viene a sapere delle teste tagliate dei pretendenti appese alle porte, ma evidentemente erano affidate alla scenografia. La figlia di Antioco esprime in una battuta il suo desiderio e il suo augurio che Pericle possa vincerla, elemento del tutto nuovo (non conosco versioni in cui la fanciulla sia neanche presente; compare qualcosa di simile solo in un cosiddetto frammento di Danzica di cui però non sono in grado in questo momento di ritrovare la sche-

da). Si conferma mi pare sin dall'inizio una vera indipendenza dalle fonti, la capacità di affidare elementi importanti alla dimensione scenica, la volontà di abbreviare nella voce di Gower alcune parti della narrazione (de-grecizzandola dunque) condensando l'evento teatrale in scene più salienti. E di creare valori discorsivi e psicologici nuovi, dar corpo e visibilità alla passione di Pericle (altrimenti puramente rudeliana o interessata), produrre un incrocio emotivo con la fanciulla (anche tentare di toccarla, elemento affidato all'attore e confermato in una battuta da Antioco). E di consentire subito l'emergere del non secondario tema testuale politico del principe giusto e della pace, nonché di scolpire in prima istanza la forza della personalità del protagonista.

Un altro passaggio interessante del rapporto tra Shakespeare e la tradizione. Pericle davanti alla tomba vuota della figlia, per voce di Gower (IV.4) e nella Pantomima, si addolora e se ne va. La didascalia della Pantomima è breve, ma i versi di Gower sono ben 51. Shakespeare qui perde un'occasione scenica interessante, un particolare che manca peraltro nella *Confessio Amantis*, ma che è nel grosso della tradizione testuale e già nella *HART*. Apollonio si accorgeva che la tomba era vuota perché i suoi occhi si rifiutavano di piangere. Il fatto che in Twine la cosa sia detta chiaramente mi sembra confermi l'impossibilità che Shakespeare avesse letto o avesse sottomano Twine. Non so cosa ne dica la filologia shakespeariana, ma diversi altri dettagli convergono verso l'idea di Gower più un'altra fonte che non deve essere stata il romanzo di Twine. Per carità, quest'ultimo fa una narrazione molto dettagliata, ma proprio per questo trae in inganno; e nessuna delle relazioni testuali tra Shakespeare e Twine è non spiegabile guardando semplicemente alla *HART*; e vi sono particolari della tradizione

più antica che il *Pericles* non trovava né in Twine né in Gower. A parte questa precisazione (che correggerebbe l'impostazione di Bullough, e che può darsi altri abbiano già prodotto), fa meraviglia la rinuncia a un buon passaggio scenico del tutto in linea con le tonalità misteriose che legano i protagonisti del *Pericles*. Ricordo anche volentieri una bella versione poetica latina nei *Carmina Burana* (num. 97) che in 80 versi condensa la storia del Principe di Tiro e dedica ben 8 versi a quella sola scena della tomba («quid non flent mei oculi? Tharsia nunc vivit!») In questo caso non mi sembra che il verso in voce di Gower «See how belief may suffer by foul show!» (IV.4.23) subito dopo la Pantomima si possa leggere come riferito al motivo suddetto affidato ai soli attori nella stessa; del resto Gower più avanti dirà: «Let Pericles believe his daughter's dead» (IV.4.46)²

Un'altra scena interessante per questi confronti è il riconoscimento tra Pericle e Marina. Gli indovinelli (3 invece dei 7 della *HART*, in Twine) sono assenti in Gower (salvo il cenno «And asketh him demandes strange») e quindi in Shakespeare. Se ne parla spesso, hanno a che fare col motivo dell'acqua, dalla *HART* in giù, sono ritenuti vitalmente speculari al mortale indovinello iniziale del racconto. C'è poi la questione delle percosse che la figlia riceve dal padre (per averlo abbracciato o tirato per la veste, scissione già nella ramificazione della *HART*): in Twine un calcio in faccia (come in altre numerose versioni), in Gower una specie di pugno (anche questo dalla tradizione), in alcuni testimoni e testi la ragazza perde sangue. Per Shakespeare forse solo una spinta, affidata alla recitazione, come si intenderebbe da battute successive di Pericle e di Marina (si

² «Ecco come la buona fede è ingannata da un falso spettacolo!»
«Che Pericle creda pure che sua figlia è morta».

vedano le note di Serpieri). Probabilmente è il cattivo stato della didascalia del nostro primo testimone a non darci certezza, ma a me sembra che la minimizzazione corrisponda al non decisivo investimento shakesperiano sul tema propriamente edipico (già chiaro nell'assenza della scena della violenza iniziale). Invece già la *HART* stabiliva questa simmetrica contrapposizione tra una prima scena con Antioco e la figlia e un'ultima (comunque l'agnizione che avvia lo scioglimento di tutto il negativo accumulatosi) con Apollonio e la figlia. Un incesto realizzato e un incesto stornato, entrambi con violenza e versamento di sangue; in mezzo il fluire di penose disgrazie per la triade amorosa, che sfiora la morte, il peccato, la pazzia, il fluire simbolico dei valori già propri di un primo racconto, di scena in scena di personaggio in personaggio. Ma anche in questo caso Shakespeare ugualmente mi sembra abbia costruito una scena molto interessante, in crescendo: con le battute di Pericle che si allungano mano mano e le battute di Marina che diventano brevi, con fitti scambi a partire da «My name is Marina» (V.1.142), e con l'entrata a metà scena degli ottimi Elicano (anche questi una forte rielaborazione di Shakespeare rispetto a tutta la tradizione) e Lisimaco, con il canto di Marina in apertura (supponiamo con musica) e l'eccezionale sonno di Pericle alla fine invaso dalla «music of the spheres» (V.1.228), solo ormai in scena, e con l'apparizione di Diana in persona. La bellezza e l'efficacia teatrale di questa prima scena del V atto mi sembra assoluta. In tutta la tradizione precedente non c'è nulla di simile, e francamente la perdita del calcio o del pugno è largamente compensata dall'incredibile sonno improvviso, con la musica delle sfere udita solo da Pericle, con Diana che appare solo a Pericle. Chiarissima l'introduzione di un quarto piano espressivo, oltre il Gower, la Pantomima e la scena. Finissima in proposito la

raccomandazione di Diana al dormiente di raccontare il suo sogno, che richiama gli appelli di Gower personaggio alla platea. In tutta la tradizione di norma è un 'angelo' a comparire in sogno ad Apollonio sulla sua nave che va verso Tarso e Tiro, per dirgli di deviare verso Efeso (dove infatti ritroverà la sposa, ormai sacerdotessa nel tempio di Diana). In Gower è Dio che gli suggerisce la cosa, banalmente.

Mi sembra che questi pochi avvicinamenti al testo del *Pericles* mostrino un rapporto complicato ma illuminante con le sue fonti lontane o vicine. Ora vorrei solo riaffrontare il problema in termini più generali e conclusivi, pur sapendo che l'osservazione di altri passaggi testuali potrebbe arricchire e direi confermare le evidenze emerse. Per esempio il II atto, senza togliere nulla al fiorire dell'amore tra Thaisa e Pericles, ed anzi inventando quasi in Simonide un padre pronubo e un personaggio da commedia, gravita unitariamente intorno a un torneo che semplifica la dispersione delle scene nella tradizione. Ma che differenza con il torneo in digressione che in questo punto del racconto presentano le versioni in prosa antico-francesi! Il torneo stesso è peraltro parodizzato alla fine della III scena con il balletto dei cavalieri in armatura e con l'incredibile invenzione del ballo tra Pericle armato e la fanciulla.

Tra le tante repliche del racconto di Apollonio ve ne sono alcune di interesse e livello letterario medio-alto: sicuramente la *Confessio* di Gower, la poesia dei *Carmina Burana*, la versione delle *Gesta Romanorum*, due romanzi in prosa antico-francesi, la *Patraña XI* di Timoneda, per non parlare della *HART*.

Ovviamente non conosco che alcune delle altre repliche, ma mi sembra che le cose stiano così. Certamente però al *Pericles* di Shakespeare va accostato in termini di alta qualità il *Libro de Apolonio* castigliano, anonimo del 1230-50, tra

le prime opere del 'mester de clerecía', la scuola della prima poesia d'arte in Spagna, già citato sopra.

Mi sembra sia possibile cogliere un sottile e utile parallelo tra quella versione spagnola (fonte la RB della *HART*, interpolata) e la realizzazione shakespeariana. A livello strutturale o di sintassi testuale, sebbene il *Libro* sia un romanzo e il *Pericles* un dramma, i due autori fanno le stesse operazioni: liberarsi dell'eccedente intreccio di matrice tardo-greca o tardo-classica e ritmare l'opera in sequenze addensate e modulari, perfino a costo di rinunciare ad alcuni passaggi narrativi. A livello di semantica testuale: far fluire tra le sequenze o unità che si è detto alcune costanti o campi simbolici, reiterando valori positivi e negativi in uno schema semplice e mirato, approfondendo e ribadendo in crescendo significative contrapposizioni. Il livello della scrittura shakespeariana è inconfrontabile con una scrittura 'romanica'; diversissime sono la produzione e la spendibilità dei prodotti; molto differente è anche la presunzione ermeneutica, abissata in un millennio di Cristianesimo nel primo caso, saliente verso incerti futuri nel secondo. La forza della fonte primaria e delle sue repliche latine medievali governa e concede questo ridefinirsi ad alto livello (ed è qui che si impone una lettura delle opere in quanto tali), anche se prolifica intanto a livelli medi o minori, fino alle soglie dell'età moderna. Così la nascita di una delle scuole poetiche d'arte in volgare ci consegna fortunatamente in un solo manoscritto un capolavoro; e così il malandato *Pericles* alle soglie dell'età moderna, si produce come nuovo capolavoro, abbassando i toni su alcuni aspetti, tagliando su molti, sperimentando un altro 'teatro' e un altro 'mondo'.

Una breve postilla: come non è possibile accettare come unica seconda fonte del *Pericles* il romanzo di Twine, così la replica della *Confessio Amantis* non si può semplicemente

ricondere alla sola versione del *Pantheon*, nonostante la nota dichiarazione di Gower «Of a cronike in daies gone, / the which is cleped Panteone...».

E in proposito si noti il parallelismo tra la voce di Gower nel *Pericles* e le ampie rubriche in latino che nella *Confessio Amantis* introducono e riassumono episodio per episodio il racconto in inglese. Si vede una sorta di *translatio studii* che si trasmette da Goffredo di Viterbo a Shakespeare, e le rubriche goweriane possono indicarsi come fonte strutturale del Gower personaggio-coro.

Riferimenti bibliografici

- G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, VI, London-New York, Routledge and Kegan Paul-Columbia U.P., 1966.
- Carmina Burana*, ed. A. Hilka e O. Schumann, Heidelberg, Carl Winter's U.V., 1941.
- Q. Cataudella, *Il romanzo antico greco e latino*, Firenze, Sansoni, 1981.
- S. de Filippis, *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Gesta Romanorum*, vedi Singer.
- Goffredo da Viterbo, *Pantheon*, vedi Singer.
- J. Gower, *Confessio Amantis*, book VIII, vedi Bullough.
- Historia Apollonii Regis Tyri*, ed. A. Riese, Leipzig, Bibl. Teubneriana, 1893; ed. D. Tsitsikli, Königstein, Beiträge zur Kl. Phil. 134, 1981; ed. G. Kortekaas, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1984; ed. G. Schmeling, Leipzig, Bibl. Teubneriana, 1988.
- E. Klebs, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus*, Berlin, Reimer, 1899.
- Libro de Apolonio*, ed. C. Monedero, Madrid, Castalia, 1987.
- Libro de Apolonio*, cura e traduzione di P. Caraffi, Milano-Trento, Luni, 2001.

- V. Marmo, "Il *Libro de Apolonio*: note di sintassi e di semantica testuale", *AION – Sezione Romanza*, XXXII, 1.
- M. Mazza, "Le avventure del romanzo nell'Occidente latino. La *Historia Apollonii Regis Tyri*", in *Le trasformazioni della cultura nella tarda antichità*, Roma, Jouvence, 1985, vol. II.
- W. Shakespeare, *Pericles*, ed. Ph. Edwards, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
- W. Shakespeare, *Pericle, principe di Tiro*, cura e traduzione di A. Serpieri, Milano, Garzanti, 1991.
- S. Singer, *Apollonius von Tyrus. Untersuchungen über das Fortleben des antiken Romans in spätern Zeiten*, Halle, Max Niemeyer, 1895-New York, Gheorg Olms, 1974.
- J. Timoneda, *El Patrañuelo*, ed. R. Ferreres, Madrid, Castalia, 1971.
- L. Twine, *The Pattern of Painful Adventures*, vedi Bullough.
- M. Zink, *Le Roman d'Appollonius de Tyr*, Paris, Union General d'Editions, 1982.

La poesia di Maria Stella

Mario Agrimi

Leggendo *Accompagnarti*

Non siamo di fronte a un estrinseco esercizio letterario o a occasionali tentazioni o ambizioni. Nei testi poetici di Maria Stella c'è un assoluto, ineludibile bisogno di conoscenza. Penso che abbia iniziato a interrogare se stessa con tenacia, con costanza, con sofferenza, fin dalla prima giovinezza, cercando di capire modi, forme, emozioni, inclinazioni, scelte della sua vita, per coglierne implicazioni e significati possibili, per tentare di sciogliere nodi in profondità, per conquistare risposte ben definite. Può forse parlarsi di poesia esistenziale, poesia di territori profondi dell'animo, ben oltre ogni episodico autobiografismo e psicologismo.

Si può anche proporre una 'critica del capire' poetico, una ricerca spirituale intensa di tono etico-estetico, di un'attenta ricerca di linguaggio. Leggiamo un testo che è metafora esplicativa del modo peculiare dell'impegno di Maria Stella di fedeltà a se stessa, ai suoi modelli poetici, mai resi pienamente espliciti. Ma è pure netta l'impressione d'insieme che si voglia raggiungere qualche immagine ferma, qualche punto sottratto al fuorviante e incessante divenire della vita.

Leggiamo quindi "Sul punto di uscire...", dove si tratteggia il diario dei sentimenti evocati dall'imminenza di una visita a una amica, a una collega, che sta per abbando-

nare la sua vecchia casa nella quale tanti comuni ricordi ed esperienze si affollano:

[...]

Almeno dal momento che in salotto
tenesti un seminario sul settecento
o da quando sedute sul tappeto
nello studio procedevamo a interminabili
collettive correzioni di compiti.

Mallo, guscio, gheriglio

fu dapprima la scorza delle cose,
una sottile pellicola
che le velava facendole però più preziose
impermeabile ne nascondeva la durezza di fondo,
umida ne manteneva la freschezza di frutto
comunque le colorava
del proprio aspro sapore
sottraendole all'immediato della vita.
Aveva uno spessore minimo, non era complessa,
mirava piuttosto ad aderire
restituendo un'impressione fissa,
fedele.¹

È questo il processo più interno della 'poetica' di Maria Stella: l'approssimarsi al centro, all'essenzialità.

Certo al lettore mancano soccorsi, puntelli storico-critici, cronologie, sequenze possibili; ma è anche questa la sfida di *Accompagnarti*. Quindi è più difficile l'individuazione di fonti letterarie prevalenti, e forse si può solo pensare al rigore espressivo di certo ermetismo, a una memorialità montaliana (molto presente peraltro nella poesia italiana

¹ Maria Stella, *Accompagnarti*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2004, pp. 53-54.

del secondo Novecento), e fors'anche si può ricordare l' ammonimento ungarettiano «di far argine contro lo sperpero della parola».

In assenza di precisi orientamenti e di dati più oggettivi affidiamoci a un lungo testo, forse il più esteso, dal singolare titolo "Elastico", storia personale e di una generazione, storia dall'infanzia con l'elastico «sostantivo», alla giovinezza con l'elastico «aggettivo», alla maturità con l'elastico che collega tra due corrispondenze e sintonie, rapporto di complicità solidali, rapporto d'amore, quasi una conclusiva felicità, traversata da arguta ironia e anche da sottile umorismo:

[...]
 Così stupiti increduli
 abbiamo ripreso a giocare: e ora
 ogni volta che infili al dito
 quel cappio e tiri verso di te,
 pronta dall'altro capo accorro
 nel cavo della tua mano,
 o viceversa resistendo
 senza mollare
 attendo sia tu a rispondere
 alla mia trazione,
 sicché comunque attorno
 a quella sfera
 – come all'arcana prima mela proibita –
 convergono
 sorprese,
 elastiche,
 le nostre dita.²

Ma in verità quella di Maria Stella è quasi sempre una musa dolente, e si tratta di testi letti e riletti. Non si pensi

² *Ibid.*, p. 52.

a un'illusoria spontaneità, è una ricerca dura, instancabile, con una scrittura che si insinua nell'esistenza e la scruta, la interroga, per fissarla in immagini, in percorsi di conoscenza, conoscenza di sé e del suo mondo. Una scrittura che scava, con parole 'scavate' nella vita (emozioni, palpiti, amori, dolori, solitudine femminile), per cavarne qualche certezza poetica e tutto questo è restituito nella pagina con semplicità trasparente.

“Nel nome”: «quel ritmar rime e trame/che tutt'oggi m'intriga», per concludere:

Amara con il sale,
 ilare con le risa
 vi ritrovai me stessa
 le mie emozioni
 ora seria e malata
 ora mite
 ora irata
 tesa alla meta d'amare
 come a una mela sui rami
 tra steli e stami.³

Leggiamo ora un duro conclusivo congedo, dalla primavera all'incombente estate, “Commiato”:

Braccia cariche di magnolie carnose e rosee
 arrivò primavera
 levando umidore di muschi
 su per la gronda
 spandendo preziose essenze
 [...]
 Ora estate è già qui
 e non possiamo

³ *Ibid.*, pp. 14-15.

che nudamente
stringere
nel commiato
le nostre mani
bucate.⁴

C'è poi il lacerante dolore per l'amore ucciso, "Innominato":

Ti ricordi l'urlo di Rocco
urlo di belva e d'agnello,
di chi, con le mani pulite,
ha ucciso più del fratello l'amore?

Altre voci verranno
nella mia nella tua
vita
diranno le parole dell'amore.
Eppure
in quell'oscuro strazio
tutto già vive
non nato
come mio figlio in me.⁵

Resta l'enigmatico nodo di «quell'oscuro strazio» in cui s'intrecciano vita, morte, amore: e qualche 'oscurità' non manca nella poesia di Maria Stella.

Dagli ultimi testi della raccolta mi sento chiuso «nel cerchio muto dell'oggi», ma vinco il silenzio pensando che siamo qui oggi tutti insieme per ricordare Maria, per continuare ad amare Maria. Domani si aprirà l'incontro di studio (che si presenta come un originale e significativo convegno) sulla personalità di Maria e sul suo alto lavoro di critica lettera-

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

ria e di traduzione.⁶ Mi piace ricordare che la giornata di domani s'intitola "Ancore e vele. Rigore e passione nel ricordo di Maria Stella" ed è dovuta all'affettuoso, generoso, intelligente impegno delle colleghe angliste del nostro Ateneo, con le quali ho avuto tante occasioni di positiva e amichevole collaborazione nel corso degli anni. Ricordo pure che il titolo "Ancore e vele. L'invito al viaggio di Joseph Conrad" si riferisce a un saggio di Maria, forse l'ultimo, pubblicato sulla rivista *Itinerari* in un numero dello scorso anno.

Toccherà ai lettori e agli studiosi dell'opera di Maria Stella (e ve ne saranno!) seguire con qualche itinerario incrociato la sintesi di memoria letteraria ed esistenziale di *Accompagnarti*, che contribuisce in misura non tenue a presentarci Maria con certezze e dubbi, «ilare e triste», arguta, pensosa, lucida. In queste giornate di 'scoperta' della poesia di Maria, di ricordo della sua personalità e di approfondimento del suo rigoroso e fine impegno di lavoro critico e di traduzione, avrebbe dovuto esser presente il suo amato maestro Agostino Lombardo, morto di recente. Purtroppo non sarà così, anche Agostino ci ha lasciati in un dolore cupo. E sarebbe stato straordinario ascoltare Agostino, lettore delle poesie della discepola prediletta. Ne ebbe mai notizia? Ne lesse qualcuna? Forse no. E non posso non ricordare con rinnovata commozione le profonde, insostituibili, nobili riflessioni di Agostino al funerale di Maria nella cappella della Sapienza.

Non sono più con noi, sono in noi e resteremo insieme nell'imperscrutabile tempo della vita e oltre la vita: perché la vita è mistero.

⁶ Il riferimento è al Convegno tenutosi il 25.2.2005 in ricordo di Maria Stella di cui si dice nella "Premessa" e nella "Introduzione" al presente volume. Si è voluto qui lasciare il tono discorsivo dell'intervento di Mario Agrimi nell'incontro "Conversazioni sulla poesia di Maria Stella" tenutosi il giorno precedente [nota della curatrice].

Giovanna Ioli



Accompagnarti: verso le stelle del silenzio

Sarebbe stato facile giustificare la scoperta delle poesie segrete di Maria Stella con la sua ‘fabbrilità’, come l’avrebbe chiamata Banfi, una natura che spesso sua madre Mila mi descriveva al telefono: instancabile nel lavoro, accademico o familiare. Quando mi raccontò del suo stupore nel ritrovarle, pensai che potessero far parte proprio di quella sorta d’autodisciplina, acuita dal pensiero di un destino che la sovrastava e che aveva trovato nella scrittura in versi uno spiraglio, una fessura che potesse liberarla dal peso di dover essere e dover fare, nonostante tutto. La sua poesia, invece, non rientra in questa ‘fabbrilità’, come conferma l’esigua mole dei testi: solo 27 poesie, un numero che può far credere, piuttosto, a ‘occasioni’ o alla necessità di misurarsi personalmente con rime e ritmi personali, dopo tanto studio di testi altrui. Suggestionati dall’esemplare edizione di Maria Stella su Thomas Hardy, *Momenti di visione*, si potrebbe altresì pensare a un ‘volto nascosto’, a una vocazione, a una traccia, seppure labile, della sua necessità di scrivere per sé e non solo di autori da lei studiati e a lei congeniali. Viene in mente soprattutto quella chiosa di Attilio Bertolucci, che aveva intuito nel poeta del Wessex una necessità vitale, quasi incontrollabile, per testimoniare, come registra anche Maria Stella, la celebrazione «di una mancanza costitutiva»,

la «percezione di un vuoto», il perdersi del poeta nel tempo neutro dell'intervallo e della frattura, in altre parole l'esatto contrario della 'fabbrilità' ipotizzata in esordio.¹ È soprattutto il senso di ciò che Maria scrive per Hardy a suggerire che, in qualche modo e per qualche verso, la sua scrittura critica possa fondersi anche con la propria tensione creativa. Mi riferisco in particolare a quel luogo del saggio su Hardy, dove Maria Stella sottolinea che l'autore era maestro nell'«arte di celare l'arte», del vivere «nell'indiretto e nel non-detto», col talento di saldare «la voce lirica alla persona drammatica» e restituire «negli stampi di un sottile sperimentare metrico, i ritmi del discorso quotidiano».² Se è vero che l'arte è un viaggio nel paese del riconoscimento, si può rilevare una coincidenza discreta con gli intenti poetici di Maria Stella. Anche i suoi testi sono stati 'celati' per tutta la vita, hanno rielaborato memorie passate e future, hanno sperimentato quel «tempo neutro», sospeso sul crinale che sta tra una vita e l'altra, inconoscibile.

I saggi che Maria Stella scrisse su poeti e romanzieri dell'Otto e del Novecento, d'altronde, lasciano intuire un'istintiva curiosità per ciò che si annida nell'ombra di una vita, come se fossero i destini a sollevare la sua curiosità di studiosa e i risvolti testuali che spesso determinano: quello di Cesare Pavese (*Cesare Pavese traduttore*), di Ted Hughes e, dunque, di Sylvia Plath (*L'inno e l'enigma: saggio su Ted Hughes*),

¹ Attilio Bertolucci nella premessa alla traduzione di nove poesie di Hardy, in "Appendice" ai *Romanzi*, scrive: «penso che solo la vocazione di poeta fosse in lui primaria e, come dire, indistruttibile: una necessità vitale, quasi non controllabile.» (Cfr. Thomas Hardy, *Romanzi*, a cura di Carlo Cassola, Milano, Mondadori, 1973). Le citazioni da Maria Stella sono tratte da *Momenti di visione. Identità poetica e forme della poesia in Thomas Hardy: ottanta liriche con testo a fronte*, Milano, FrancoAngeli, 1992, p. 12.

² Cfr. Maria Stella, *Momenti di visione*, cit., pp. 11, 22.

l'ironica amarezza di Elizabeth Bowen nel mettere in rilievo i paradossi della quotidianità, la tragica esistenza di Mary Lamb.

Le composizioni poetiche che Maria Stella ci ha lasciato sono troppo poche per documentare delle ipotesi sulla necessità che la spinse verso un genere da lei tenuto sempre segreto, ma rivelano, comunque, uno stile e una scelta di campo, dai quali emerge uno stretto rapporto tra natura e cultura, tra letteratura e vita.³ Ne avrà scritte altre? Può darsi, ma ne restano 27, tre per nove, si può pensare con una mente allenata agli studi danteschi, e già quel numero, seppure nella sua casualità, è un invito a tenere alta la soglia dell'attenzione, per non confondere le carte di un giocatore che di poesia e arte si è nutrito. Le sue poesie, infatti, non permettono la lettura a una sola dimensione e scartano d'imperio il sospetto di trovarsi di fronte a testi consolatori, sentimentali, come fiori da lasciare ai posteri. L'impressione che perdura fa pensare, piuttosto, a una summa di silenzi da lasciare sospesi nel tempo, per durare oltre il «tempo neutro», come se le parole fossero attratte dagli spazi bianchi, dall'essenza delle cose che questi circondano, da una lettura aperta alle ipotesi, al dubbio, alle incognite annidate nel futuro: poesia, dunque, *tout court*.

Si tratta di ipotesi azzardate in prima istanza, ma già gravate dal dubbio che ci siano altre chiavi di lettura, quasi una resistenza carsica all'univocità. La piccola raccolta di Maria Stella, infatti, ha un peso specifico che contrasta con il numero di versi, testimoniando ancora una volta che non è la quantità a decretare la natura di un poeta. Le prime

³ Maria Stella, *Accompagnarti*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2004, 64 pp.

impressioni di lettura sperimentano proprio quel peso e contrastano con il senso letterale, come se ci fosse un fondo d'ineffabile, «un ordigno segreto», come dice Maria Stella in "Scatto", un testo che fa da appello al lettore e dichiarazione di poetica. Neppure rileggendo *Accompagnarti* a qualche mese di distanza un tale «ordigno» (da ordito?) si presenta più lieve, per esperienza di lettura. Può accadere, invece, il contrario, come se le parole avessero la misteriosa capacità di sviluppare un'energia implosa, che si sprigiona dal segno grafico, acquistando una vitalità imprevista e intraducibile, che stimola il lettore a una partecipazione in movimento, alla ricerca di una chiave che spieghi il contrasto tra valenza narrativa e messaggio metafisico. Per me non si trattò semplicemente di un fatto emotivo, l'amicizia per sua madre, l'ammirazione per suo padre, il pensiero di una famiglia sventagliata dalla morte. L'afasia interpretativa nasceva proprio dalle parole, come se fossero rivolte a ritroso, ma per guardare oltre, così gravide di radici esistenziali e letterarie da fare sentire sulla pelle quella dichiarazione di Kafka quando diceva che ci sono alcuni libri «che ci piombano addosso», liberando immagini che interpretano anche il nostro stare al mondo, tanto che la nostra coscienza appare alterata, rimessa in discussione, comunque turbata. Che stia in questo turbamento il segreto che pare aleggiare nel libro di Maria Stella? Sarà perché la storia, concentrata in 27 testi, è stata, è, o sarà, una storia collettiva, come se annunciasse un domani già presente all'origine del tempo umano che le è toccato in sorte, come un destino universale di cui ci sfugge il senso? Saranno queste stesse interrogazioni che l'hanno spinta a salvarla, a racchiuderla nell'unico scrigno capace di vincere il tempo? Maria avrà tenuto a mente l'eco dei sonetti shakespeariani («Né il marmo né i dorati monumenti/ dei principi sopravviveranno a queste possenti rime»)

nella convinzione che «contro i tempi a venire» starà la poesia?⁴

La sequenza di domande sta a testimoniare che i libri «che ci piombano addosso» modificano, comunque e bruscamente, anche le norme per affrontarli criticamente, perché rischiano di restare conficcati nella nostra mente come un “momento di visione”, nel senso proprio dell’ottica, di un’arcaica *perspectiva*. Nel leggerli vediamo anche il nostro volto nello specchio, restituendo alla letteratura il suo ruolo di cardine nell’accompagnarci oltre la soglia del conosciuto e del visibile. Ci sono, insomma, tutti gli ingredienti “per una critica imperfetta”, titolo dell’amato maestro di Maria Stella, Agostino Lombardo: una critica imperfetta ma necessaria, perché ci piomba addosso anche la certezza che sotto il significato letterale, limpidissimo, ne scorra un altro, una sorta di reame del non detto, così presente in questi componimenti. «Scrivere per me/vuol dire cancellare», dichiara Maria Stella in “Narratori”, ammettendo che la sua misura è il verso e non la prosa, come nella consapevolezza che le tante pagine critiche da lei scritte non sono sufficienti a rappresentarla per intero, anche se irradiano brandelli del suo spirito, seppure parlando d’altri.⁵ Che sia proprio l’arte del non detto, del silenzio il tema portante di questa raccolta, che si apre e si chiude con la parola «silenzioso»?

Sappiamo dalla *Lettera a un giovane poeta* di Rilke che la maggior parte degli avvenimenti sono silenziosi perché indicibili, ma «più indicibili di tutto sono le poesie, misteriose esistenze, la cui vita accanto alla nostra che svanisce,

⁴ Sonetti 55 e 60, nella traduzione di Alessandro Serpieri.

⁵ In *Accompagnarti*, cit., p. 47.

perdura», come nei sonetti dell'immortalità citati prima. Nelle poesie di Maria Stella ci troviamo, infatti, proprio su una sorta di crinale che separa il visibile dall'invisibile, ma sarebbe erroneo pensare che questo si leghi agli eventi esistenziali, perché non terremo conto di questo suo stile, già attivo nei componimenti giovanili, quando dovrebbero squillare solo le trombe della solarità, il giallo dei limoni di Valverde o d'altri luoghi, che qui assumono la dignità di personaggi. Ci accorgiamo, infatti, che la sua vita in questi versi coincide con i luoghi, filtrati dalle percezioni dell'infanzia, della giovinezza, della quotidianità, attraversate dall'ombra di pensieri, di presagi, di enigmi. Già sedicenne Maria si annuncia in "Perinaldo 1966" e poi in "Sicilia" (1970), «a largo dall'isola/.../impotente/come una lampara/a buio», con una scelta ritmica che ci costringe a leggere parola per parola lentamente, come per dare al tempo una misura. Essere e tempo sono già lì, annidati come un presagio universale che ci rende tutti uguali davanti a un destino inconoscibile: «Impossibile il salto della mente/verso altre stagioni/la capriola d'acrobata/volta al passato o al futuro», scrive in "A P.", nel 1981. Dieci anni prima, in "Commiato" (1971), diceva, con un magistrale mimetismo fonico, ritmando la parole come un rintocco del tempo, che a volte scivola via e altre volte sembra eterno: «Ora estate è già qui/e non possiamo/che nudamente/stringere/nel commiato/le nostre mani/bucate». ⁶ Anche questo fa parte della retorica del silenzio.

Certo, gli elementi dell'indicibilità, presenti pure nei testi giovanili, diventeranno poi amaro controcanto della consapevolezza, slancio verso una dimensione che non può avere

⁶ Le poesie citate sono, nell'ordine, alle pp. 11, 12, 18-19, 16.

testimonianze linguistiche di vita, se non filtrate dalla letteratura. Immergersi in quel vasto mare, però, «resterà sempre un fatto vitale», come affermava con echi montaliani Agostino Lombardo. «Scrivere per me/vuol dire cancellare» quello che non può essere rappresentato, sembra dire Maria, ma non la vita del testo, il suo «moto vitale», come leggiamo in “Scatto” e, paradossalmente, sarà proprio l’indicibilità della morte a trasformare il segno linguistico di questi testi in un organismo che cresce, si dilata, si comprime fino al punto in cui la parola è pronta per venire alla luce, poggiandosi sul foglio come su una culla. Ogni parola di Maria Stella risponde a questo travaglio, risponde a una storia, all’essenza di un pensiero, all’annunciazione dell’anima, assumendo una propria vita ‘organica’. «La parola – diceva Maria parlando di Hardy – ha una sua valenza fisica, concreta, un suo peso materiale di parola in situazione», ma chi la pronuncia riesce a vedere il proprio spazio vitale fuori dal corpo, in una dimensione che sta nel punto dantesco in cui «tutti li tempi sono presenti» (*Par.*, XVII 18).⁷

La poesia di Maria Stella, pur essendo strenuamente circoscritta in un universo riconoscibile di luoghi e di volti, allora, trascende continuamente nell’altro, nell’oltre, come chi, per un verso reclama i suoi confini per definire la vastità di orizzonti e, per l’altro, rifiuta le frontiere. Negli ultimi testi di questa raccolta, infatti, le parole di Maria Stella si appellano continuamente alle piccole cose della vita, come il gioco dell’“Elastico”,⁸ spia principe della lacerazione tra la necessità di dire l’oltre e l’attaccamento ai fatti che stanno al di qua del varco, al di qua del «muro della terra» (*Inf.*, X 2).

⁷ Cfr. Maria Stella, *Momenti di visione*, cit., pp. 23 e 15. La poesia “Scatto” è a p. 44.

⁸ In *Accompagnarti*, cit., pp. 49-52.

«Una volta giocando col mio nome/per caso mi accorsi/
che in esso s'incatenavano/tutti gli elementi:/tra mari, aria
e il fuoco della stella/stava la "tera" romanesca,/e la bilin-
gue presenza di mater, materia».⁹ Nel pronunciare questi
versi, Maria va al di là del gioco con il suo nome, perché,
oltre a evocare i suoi paesaggi e il percorso della sua esi-
stenza, lascia filtrare, forse, anche altre risonanze, come il
titolo che Lombardo diede al suo studio su Antonio e Cleopatra,
Il fuoco e l'aria, o quella Stella Maris, che è la madre per
eccellenza, colei che, secondo San Bonaventura, guidava
all'approdo in paradiso i naviganti di questo mondo sulla
«barca dell'innocenza o della sofferenza». Non ultime, ci
giungono anche le risonanze lessicali della sua traduzione
da Hardy, "Proud Songsters", che si chiude con il verso «e
terra, e aria, e pioggia» e l'epigrafe da Rilke che Maria
Stella pone nel suo saggio, da cui filtrano ancora una volta
«la terra e le stelle».¹⁰ La vita e la letteratura, insomma, si
stringono in un solo patto, in una forma stilistica che simu-
la la spontaneità, l'occasione, il tono narrativo imbrigliato
in una gabbia metrica, in uno stile che già Montale nelle
Trentadue variazioni aveva riconosciuto nei testi di Hardy e
che permette un punto di fusione, narrativo solo in appa-
renza. L'arte di Maria Stella sta proprio in questa apparen-
te naturalezza, che costringe, però, il lettore a cancellare il
superfluo. È una naturalezza apparente, sempre mediata
dal lungo studio e l'altrettanto amore che Maria ha prova-
to per la letteratura, per i suoi autori, entrati ormai a far

⁹ "Nel nome", in *ibid.*, p. 14.

¹⁰ Maria Stella, *Momenti di visione*, cit., p. 245. Nell'epigrafe da Rilke, in-
vece, si legge: «Il canto è esistere. Facile per il Dio./Ma noi, noi quando
siamo? E quando volge esso/Al nostro essere la terra e le stelle?» (p. 11)

parte di una personale memoria biografica. Molte sono le «parole in situazione» che ci riallacciano continuamente con le sue letture, disseminate qua e là come i sassi bianchi di Pollicino, ricostruendo per intero anche la sua fisionomia culturale. Le più lampanti chiedono il riconoscimento, come se fossero punti di un tragitto che si delinea, si collega, fino a diventare storia di una vita: il «cannocchiale arrovesciato» di Montale, «Nessun uomo è un'isola», «l'occhio di Marlow», «la navicella di Lawrence», lo «spiare nei bisbigli della Mansfield», e così via. Non sono semplici nomi, ma la conferma di quell'aforisma di Foucault dove si legge che «nei letterati l'immaginario è un fenomeno da biblioteca» che qui si concentra nel rappresentare l'intensità di uno sguardo verso l'altrove, pur essendo della razza montaliana di chi rimane a terra. Chiamare in causa un altro autore, allora, è considerare la biblioteca come una camera degli specchi, in una fuga di prospettive. È un invito a guardare oltre. Ed è anche la possibilità di concentrare in un nome, in una citazione, l'essenza di un racconto, che si dilata, si apre a infinite possibilità espressive, taciute, ma traboccanti di altri significati: non inganni della prospettiva, ma visioni condivise con una coralità di voci.

Da questo miscuglio di pensieri mi è rimasta fissa la sensazione che con queste poesie Maria Stella ci stia accompagnando, così, oltre la soglia della mortalità, colmando di vita e non di morte le sue rime. Lascio ancora una volta la parola a Shakespeare (sonetto 18) per dire:

Ma la tua eterna estate non dovrà svanire
né perdere possesso di quella bellezza che t'appartiene,
né la morte si vanterà che tu vaghi nella sua ombra,
quando in versi eterni contro il tempo tu cresci.
Finché uomini respireranno o occhi vedranno,
fin tanto vivrà questo, e questo darà vita a te.

Questa è, forse, la lezione che Maria Stella ci lascia nei suoi versi, questi gli alberi che ha piantato nel suo giardino, come per far scaturire vita da vita. Questo è il segno che la sua opera lascia nella mente. La difficoltà che s'incontra nell'incanalare in forme rigide le sue composizioni in versi coincide con l'impossibilità di parlare dell'indicibile, dell'ineffabile, condizione prima della parola poetica, che Maria Stella ha imparato a distillare con la sapienza del mestiere e della sua stessa esistenza. «Ecco perché mi vinse il lume d'esta stella» (*Par.*, IX 33), diceva Dante. Continuando il gioco col suo nome, la nostra «stella» ha lasciato la scia del suo profilo incisa nel silenzio di spazi bianchi, come un cielo.

Domenico Silvestri

Accompagnarti: il percorso poetico di Maria Stella

Accompagnarti è libro poetico che non smentisce il suo titolo eminentemente dialogico e comitativo e si configura per noi quasi dono di una presenza che, nel momento in cui viene negata dall'evento doloroso, si conferma per sempre come patrimonio inalienabile di stile e di affetto. Prende il nome da una delle sue più belle poesie e si dichiara nel verbo di esaustiva densità semantica e nel pronome dolcemente interlocutivo. Sfogliare le pagine di questo piccolo 'canzoniere' e ritrovare nei suoi nitidi *fragmenta* le linee di un volto e i suoni di una voce non sarà facile se si pensa alla forza elegante della mano di chi ha scritto e diventerà tuttavia possibile se quella stessa mano ci 'accompagnerà' (come promette) discreta e indulgente attraverso la trama sapiente delle parole e gli agili gradini dei versi. Chiedo scusa agli 'addetti ai lavori' se io, tecnico delle parole e 'misuratore' di versi (il mio mestiere accademico è quello del linguista), mi cimenterò in una lettura poetica che vuole essere innanzi tutto una testimonianza.¹

¹ Maria Stella, *Accompagnarti*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2004, 64 pp. Le poesie verranno discusse seguendo l'ordine di impaginazione, per cui non si ritiene necessario indicare le pagine di riferimento.

“Perinaldo 1966” è la prima poesia della raccolta ed è già precocemente trama lessicale e scala metrica perfette: «scalza» al primo mattino Maria spia «dalla loggetta/il sonno/rincalzato/di una terra/sognata nuda» (sapidamente geminata nelle sue ‘erre’ non è ancora la disincantata «tera» romanesca di “Nel nome”!). La nebbia infatti crea «una trapunta di vapori» (e ‘trapunta’ è parola tecnica di reiterate e consapevoli cure domestiche, in cui Maria si immergeva con intelligenza generosa). Ma poi «quando la nebbia salirà» ecco delinearsi in lei una certezza: «Riscoprirò [procedura agnitiva di specifica valenza iterativa!]/le foglie d’erba, [delicata reminiscenza whitmaniana, le non prima viste ma molto sfogliate, lette e rilette *Leaves of Grass!*]/i prati di mele» (precocemente cadute, quasi un presentimento e insieme, forse, lontana memoria delle prugne di Neruda che cadute prima di maturare marciscono a terra eternamente verdi!). Il vocio della campana sulle ben più tutelate (e non casuali) «serre» dei versi finali è qui insieme clausola risolutiva e rottura definitiva del silenzioso e vaporoso incanto del mattino. Confesso di aver letto e riletto tante volte questa poesia, prima assorto nella contemplazione della sua bellezza discreta e intrigante, poi ogni volta disturbato (come Maria) dal rumore assordante della banalità che ci circonda.

“Sicilia” è già più duro e più autobiografico confronto, «non facile» appunto, come dichiara negativamente il primo verso: alla prorompente terrestrità dell’isola Maria contrappone un marino ammutinarsi «impotente», all’invincibile «giallo del sole» ed alle sue prepotenti epifanie di «ricchi limoni e mimose» (i primi montalianamente «trombe d’oro della solarità»!) Maria si contrappone «come una lampara/a buio» («like a candle in the wind», se posso esprimermi così): siamo davanti a una coraggiosa dichiara-

zione di finitezza, a un brusco salto nel buio dei nostri e dei suoi limiti, anticipato da altra crudele premonizione, «dalla vanga,/mano nera di terra» (difficile dimenticare questa cupa e palmare immagine!) da cui non è facile far «germogliare frutti» (si notino le mirabili violazioni linguistiche, consistenti nell'ossimorica contiguità di 'frutti' e 'germogli' e nell'uso transitivo del verbo, indice eloquente dell'impegno comunque sia intrapreso).

“Santa Liberata 1971” ci porta *per nomina per omina* (anche qui inconsapevole premonizione di una ‘liberazione’ più grande) a una straordinaria presa di coscienza di Maria con un ‘tu’ interlocutivo assai coinvolgente: «C’è un cielo così vicino/sdraiato su di te [con la tenerezza discreta di un amante!]/che puoi/quasi afferrare il sole con le mani [come si afferra un volto amato!]/e fermarlo,/sospendere nuvole e voli [nel sintagma lessicale quasi una figura etimologica in una contiguità referenziale!]/alle ciglia socchiuse» (nell’accenno di dormiveglia più il sogno di un’immagine che un’immagine sognata!). È una strofa di aerea leggerezza, dove le parole-farfalle non hanno consonanti geminate, tranne ‘afferrare’ di forte energia affettiva e la premonitrice ‘socchiuse’ che adombra la pesantezza insidiosa del sonno. Terribile è il contrasto con la seconda strofa, che ha invero una mossa di apertura decisamente avversativa: «Invece è la sabbia/che calda/ti prende alle spalle/blocca le braccia/lega alla terra/ti schiaccia/ti serra/gli occhi/nel sonno.» Le parole-pietre, tutte ugualmente pesanti, sono ‘sabbia’, ‘spalle’, ‘blocca’, ‘braccia’, ‘terra’, ‘schiaccia’, ‘serra’, ‘occhi’, ‘sonno’: Maria è vinta dalla sua, dalla nostra terrestre pesantezza, ma prima – come lo shakespeariano Ariel o come il goethiano Euforione – l’ha saputa vincere e ci ha insegnato a vincerla con il dono ineffabile della Poesia, di

quella Poesia che, essendo un 'fare' per eccellenza, si apprende alla scuola dei grandi poeti, si attinge (nel senso pregnante di un raggiungimento) al fiume sotterraneo della memoria di versi letti e rilette, detti e ridetti. In tema di consonanti geminate, in questi casi ingredienti efficaci della tavolozza poetica, ricorderò solo Dante («Non altrimenti l'anitra di botto/ quando il falcon s'appressa giù s'attuffa/ e quello torna su crucciato e rotto») e il suo grande epigono Montale con il suo indimenticabile «meriggiare pallido e assorto» (tra le altre parole a consonante geminata ricordiamoci almeno con Maria 'schiocchi', 'scricchi', 'picchi', guardiamo insieme a lei i «cocci aguzzi di bottiglia» del nostro comune «seguire una muraglia» di condivisi limiti terreni).

“Nel nome” è un gioco intrigante fatto in principio di sorrisi, di autoironia e di ammiccamenti leggeri, un gioco realizzato espandendo e disseminando in frammenti quasi invisibili nome e cognome, che messi insieme sembrano e sono un unico, bellissimo nome. Infatti «tra mari, aria e il fuoco della stella» ecco un brusco ritorno in basso con i piedi ben saldi sulla *très fatiguée* (si fa per dire!) «'tera' romanesca», che di fatto si fa efficace tramite fonosequenziale con fondate implicazioni referenziali tra le togate parole «mater» e «materia». Ed ecco di nuovo Maria *à la recherche*: «aste» e «temi» (dopo le aste non si sfugge ai temi!) delle elementari; poi la «sella» e i «remi degli sport adolescenti» (si noti la rima interna e irridente con 'temi'!), gli uni e soprattutto le altre autobiografici e complementari frammenti di una 'stella'. Delizioso è «quel ritmar rime e trame/che tutt'oggi m'intriga», dove la frammentazione onomastica diventa quasi pulviscolo fonetico che danza davanti a noi vorticosamente. Poi viene, nella *contrainte* dello smembramento del nome, la

femminilità seducente dei «sari in seta/misti a rasi e a lamé per le serate» e insieme il desiderio contrastivo di essere ariostesca Marfisa con «armi lame» (si noti l'alternativa secca e trocaica di questo termine rispetto all'appena evocato 'lamé' giambico e dinamico: pare quasi di vedere Maria entrare elegantissima e di slancio in una festa! Poi – subito dopo – chiudersi nella sala d'armi della sua vita lungamente combattuta!), ancora «elmi e martelli per le arti di Marte», ancora – in una vertigine ascensionale – dallo spazio domestico («lari alari», che fanno coppia *comme il faut*) a quello remoto estraniante degli «ermi ed alti masi» (ma in mezzo si insinuano ammonitori se non premonitori i «tarli!») e – per finire – «finanche i salmi e le ali di Ariel» (eccolo!). Ma nel nome scavato – ci dice ancora Maria con improvvisa ma non inattesa durezza – «non mancava quel po' di strame necessario,/e ahimé c'era pure la iella.» (l'agguato di una rima non cercata, ma – purtroppo – trovata!). Bellissime e parimenti ben giocate nell'agone della disseminazione e ricomposizione onomastica mi sembrano le parole finali: «Amara con il sale,/ilare con le risa/vi ritrovai me stessa/le mie emozioni/ora seria e malata/ora mite/ora irata/tesa alla meta d'amare/come a una mela sui rami/tra steli e stami». Vien fatto di ripensare ai «prati di mele» (cadute!), della prima poesia, di ricordare la mela di Saffo che rosseggia dolce (e inattingibile!), ma gli «steli e stami» finali, che fanno balenare per l'ultima volta il nome della Stella, dicono forse qualcosa di più, disegnano qualcosa di essenziale (gli 'steli'), evocano un fiore dischiuso (gli 'stami'), sono insieme progetto e destino.

“Commiato” è poesia di una separazione e della disillusione (la seconda precede la prima). Una straordinaria primavera botticelliana si configura metonimicamente nel pri-

mo verso «Braccia cariche di magnolie carnose e rosee», dove non si scorge la linea di confine formale e semantica tra la corporeità espressa in primissimo piano e il tripudio floreale che la accompagna. Qui si noti l'iterazione di 'a', 'o' ed 'e' delle ultime tre parole del verso, secondo un raffinato 'sfumato' fonico. Il trionfo della primavera («di ceree foglie/regale sperpero») è perfetto realismo poetico con l'annotazione aggettivale delle foglie incipienti) è subito spezzato da un inevitabile 'come se' («come se invero/eterno/fosse il suo tempo/bloccata/su una tela dipinta/la danza delle stagioni»). Il riaprirsi vorticoso della danza temporale fa poi sì che l'estate appena accennata secondo puntiforme deissi spazio-temporale («Ora estate è già qui») si converta di fatto in un prologo non dichiarato e troppo breve di un autunno inespresso, l'autunno del commiato, della residuale nudità delle «mani/bucate» (reminiscenza lieve di una canzone *d'antan?*), attraverso le quali si perde inesorabile la dannunziana «sabbia del tempo». Ciò che sembrava eterno è durato meno di un sospiro, ma questo è sospiro poetico perfetto.

“Innominato” è ancora una volta dialogicità, ma dura e breve, con voluta rimozione di un vocativo onomastico. Resta tuttavia impresso nella memoria (insieme a quella condivisa e filmica) l'«urlo» (ossimorico!) «di belva e di agnello»; restano impresse le «altre voci» appena evocate in una dolorosa e amorosa polarizzazione vitale ('mio' *vs* 'tuo'); resta ancora più impresso il vitalissimo «oscuro strazio» in cui tutto è dato (anche se ancora «non nato») prima dell'epifania della maternità.

“A P.” non risolve la difficoltà espressa nella poesia precedente, anzi la espande. Qui si noti la dedica e il richiamo

di apertura al 'tutto' (la biblica e leopardiana «infinita vanità del tutto»), un tutto negativo e pervasivo («tutto già vive / non nato» della poesia precedente *vs* «Tutto la vita mi diede tranne me stessa» di questo componimento poetico), un tutto gravemente amputato e in definitiva annichilito dalla perdita dell' 'io'. Leggendo questa poesia si avverte un gelo più forte di quello enunciato, si capisce a fondo l'insostenibilità «di un'altra primavera», che disegnerebbe l'assurdità «delle mimose pazze di sole» (le già evocate mimose siciliane?) e insieme l'inermità di una rinnovata fecondità terrestre. Ma quale farmaco sono le «parole» lanciate come frecce, ma perdute e infine raccolte come «pasticche sparse» da ingoiare? Quale pelle, quali capelli per Maria se il «gelo» interiore li increspa di bianco? (Altri capelli che si defoliano vengono subito in mente, non certo il petrarchesco – e prima ancora dantesco – «crin aureo e crespo» di Madonna Laura o di donna Pietra!). Se «il salto della mente» è impossibile, se l'acrobazia di una «capriola» temporale è negata, non si arrende tuttavia il suo (a tutti noi) noto agonismo, anzi ha uno scatto mirabile: «ma un trapezio oscillava tra le stelle». Un agonismo leggero e tenace, che si fa immagine poetica forte nell'incancellabile «ombra del volo di una rondine» del bellissimo verso finale.

“More” è poesia memoriale come lo sono certi bellissimi momenti narrativi inglesi di gite e viaggi interiori. È anche poesia di attesa estenuata, in cui il rumore del motore di un'automobile è dissonanza 'imbarazzata' e appena accennata. Dapprima «Rari i cespugli di more si offrono rossi, / solo le spine mature» (le more rosse sono il contrario della rosseggiante maturità della mela di Saffo, la maturità delle spine è un paradosso doloroso e allusivo!). Poi la collina che rifiutava «di farsi scoprire» (secondo una figura di fem-

minilità che non si nega e non si concede...) «ci apre il tempo segreto delle more» (una femminilità che si fa promessa e promessa...). Guardiamo con Maria una prima volta il cesto della raccolta: «dal fondo del cesto ancora/traspone la luce» (una femminilità ancora vuota, ma pronta a riempirsi...), guardiamo ora con i suoi occhi: «Guardo le more distese nel cesto/le loro intatte rotondità/– migliaia di sfere –/incupire serene» (una femminilità pienamente disponibile e disposta: ‘incupire serene’ è ossimoro eloquente e mirabile ed è rispecchiamento non detto del cielo serale). Gli ultimi tre versi si commentano da soli: «Voglia di violentarle/affondarci le mani/e spremere via la verginità.» Come la dea sumerica Inanna, Maria è qui pienamente un’amorosa guerriera, è (e si conferma) la donna forte e dolce che abbiamo conosciuto.

“Tatto” è ancora poesia memoriale, una poesia che si dichiara ed è tattile, secondo una sensorialità sensuale pienamente (ri)vissuta sul filo del ricordo: ecco «il legno della tavola nuda» e le sue «rughe» di antropizzazione difficilmente rintracciabili; ecco le braccia «troppo calde nel ballo» e la correlata estraneità «sotto i vestiti» del «calore dei corpi» (contiguità non è necessariamente intimità!); ecco il grido identitario e alternativo di una assai materna ribellione affettuosa («Voglio mio figlio,/tiepida come il latte la culla, la pelle,/io e mondo uniti alla stessa temperatura»); ecco risolutivo e diversamente alternativo un altro momento di contatto. Esso così si dichiara: «Ruvida [persistenza del *topic!*] arriva la tua solitudine» (i difficili rapporti tra gli adulti!). Cambia la scena, è un ‘esterno’ con «odore di terra», con «erba schiacciata» che «sa di vino e di notte», con «impronte pesanti». «Distinguo pezzo a pezzo la ghiaia sotto le suole [sono scarpe femminili con suola sottile ed è il reali-

smo interiorizzato di Maria!],/a ogni passo la mente si fa più lontana» (l'inevitabile fuga dal presente, la perdita di contatto!). L'epilogo è coraggiosa dichiarazione di un limite: «Di tutto ciò che ho toccato stasera/sei tu la materia più strana [estranea?]:/mi assorbi/ti modelli/ti lasci accarezzare/e non rispondi.» Resteremo a lungo a meditare su questa risposta mancata, che esalta *e contrario* la mai dismessa dialogicità di una vita qui messa in versi.

“Nello studio di Max” è un perfetto ‘studio di interno’ e insieme una straordinaria evocazione della caccia. Una condizione crepuscolare non dichiarata è sapientemente evocata nei primi versi, che vorrei definire di ‘variazioni della luce’ prima «grigia» e stancamente impigliata «tra rami antichi e immobili uccelli [innaturalmente immobili!]/sulla tenda di pizzo», poi – sul filo del paradosso – «brunita» e indugiante «sul bronzo muto della campana», evocatrice sinestetica di prolungati silenzi. Violentissimo è il contrasto anche temporale (sera avanzata *vs* mattino incipiente) con la susseguente scena di caccia: «L'ora sonora/di un'alba di caccia/quando colpivi a morte il buio/facendone esplodere il giorno», a cui segue il lungo inseguimento della «preda» lungo «piste infinite di desiderio». Tenera è la scena finale, conclusiva e riassuntiva, dell'«ora d'autunno» e del racconto senile che l'«animava di vivide forme», quasi una riposata immagine omerica rivissuta attraverso occhi femminili, attenti e affettuosi.

“Io ripetendo” è la rievocazione di un rapporto tra allieva e ‘maestro’, è anche una discesa agli inferi in quell'ansia di approfondimento delle proprie conoscenze che è il fondamento della dialogicità educativa. Le parole sono bellissime (e ci appartengono, almeno a quanti di noi non sanno

dimenticare chi ci ha insegnato qualcosa): «con un sorriso arcaico [di una etruscità apollinea e veiente!]/m'attende-
vi/saggio custode/del mestiere segreto della vita». Le due strofe che seguono si aprono entrambe, a parte congiunzioni eloquenti e pronomi irrinunciabili ('e', 'io'), con il gerundio, che è modo della dilatazione e della continuità della condizione verbale: «E scendendo sognavo l'Etruria/scoperta insieme un'estate.» E, con movenza che in modo assai significativo, dà il titolo alla poesia «io ripetendo/dietro di te/uno per uno i tuoi passi/oscuramente imparavo/a staccarmi dal sole/a fare a meno/delle cicale abbagliate/rimate fuori a urlare tra le stoppie». Queste ultime parole vanno intese come un vero e proprio manifesto di una iniziazione umana e scientifica, che unisce in sé l'umiltà delle premesse e l'aristocrazia degli obiettivi. Un'esperienza di interiorizzazione fortissima non si avvale della solare banalità delle facili evidenze né del clamoroso cicaleccio dei conformismi (anche e soprattutto quelli accademici); è invece una discesa eraclitea 'oscuramente' perseguita nel 'logos profondo dell'anima' in un territorio i cui confini non si raggiungono 'anche se si compie tutto il cammino'.

“Condominio di Prati” è una sorridente divagazione di chi è stata in Etruria (eccellenza!) e vive in città (banalità); ed è una città per antonomasia, tanto per intenderci, con un suo borghesissimo quartiere emblematico. Si tratta nuovamente di uno 'studio di interno' di sapore vagamente gaddiano (un punto di equilibrio perfetto tra *Pasticciaccio* e *Cognizione del dolore!*). Qui il realismo poetico di Maria fa una delle migliori prove: vediamo con i suoi occhi «...i lunghi/corridoi in graniglio/– rose geometriche/petali astratti/su soles felpate»; percepiamo con i suoi sensi sottili «aria rada. Solo/attraverso le persiane/d'estate,/mai l'inverno»;

incontriamo, in un verso isolato che è un ‘primo piano’ di squillante evidenza «le figlie del vecchio Colonnello!» (ci vien voglia di cercarne il ritratto nella «penombra imposta tacitamente» dalla madre novantenne «terapia a se stessa/ e trappola alle figlie», come nota acutamente Maria). Ma cosa c’è dietro (e dentro) i «bisbigli delle due zitelle», nei loro «sussurri», «nelle mezze parole/ appena proferite e subito ritratte», che Maria spia con mansfieldiana perspicacia? Ci sono – in una cascata «giù per le scale» di agili gradini di versi – «progetti audaci / di note/ spillanti/ a gara/ fuori dalla tastiera/ giù per le scale/ follemente danzanti/ subito dopo il funerale». Mi viene in mente – e non credo di esagerare – la celebre definizione di Dante data da Auerbach: «poeta del mondo terreno (*Dichter der irdischen Welt*)».

“Marciapiedi di Prati” è invece – per contrasto voluto – *en plein air*: protagoniste sono, secondo una coerente polarizzazione rispetto alla poesia precedente, «le barbone», non quelle che il cinema «immagina/belle perdute giovani» e soprattutto grintosamente trasgressive, che alla fine muoiono «a capo scoperto in un prato/non compromesse elitarie», bensì «donne anziane» che «strascicano/ improbabili scarpe/surreali cappelli [il gusto del dettaglio, la sapiente ‘messa in scena’!]/ sui marciapiedi/ indifferenti di Prati» (l’indifferenza ‘borghese’, se posso usare questo termine desueto, oggi opacizzato dall’arrogante qualunquismo della parola ‘gente’...). La caccia che le barbone fanno nei cassonetti consta di «anime e gusci» (splendida endiadi per designare un’interiorità vuota e abbandonata, ma attenzione alla parola ‘guscio’, che sarà protagonista nella poesia seguente!), veri e propri «pezzi da collezione», prede specifiche e speciali: «scatole vuote di liquirizie tabù [chi si ricorda di questo nome di marca di liquirizie, chi apprez-

zerà la pendolarità qui espressa tra nome proprio e nome comune?]/spagnolette in cartone [chi sa ancora oggi che si tratta di rotoli cilindrici attorno a cui si avvolgono fili per cucire, qui evidentemente ridotti alla condizione di puri supporti?]/rocchetti di legno [chi li ha più visti?]/steli di biro ormai privi di blu» (che cosa avranno mai scritto?). Maria contempla consapevolmente partecipe questo «gioco insensato» delle barbone (ma non è forse *mutatis obiectis* anche il nostro?), poi immagina «al chiuso» la loro (la nostra?) morte inevitabile «spettacolo da cui usciranno/impazziti d'orrore/solo i gatti.» Questa fuga felina ricorda *e contrario* la dura sentenza di García Lorca nel “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”: «Porque te has muerto para siempre,/come todos los muertos de la Tierra,/come todos los muertos que se olvidan/en un montón de perros apagados.» La morte: «un mucchio di cani spenti», appunto, uno smemoramento ed una stasi infinita.

“La Navicella” raccoglie sì (da brava anglista!) «l’invito di Lawrence» a costruirsi «la nave della morte», ma nella programmaticità del titolo è anche eco consapevole della ‘navicella’ di Dante («Per correr migliori acque alza le vele/ormai la navicella del mio ingegno,/che lascia dietro a sé mar sì crudele»). Tuttavia Maria, in splendido *understatement*, precisa subito: «più che nave/piccolo guscio invero/come quelli di noce» e ambienta il suo viaggio in un mare *in nuce* (appunto!) come quello infantile «d’una fontana romana». Un guscio, un fragilissimo guscio: «ma che pure galleggi/e capovolto contenga/– calco fedele –/le volute impazzite della mente/e le sostenga asciutte/fino all’ultima sponda,/o meglio/al bordo della parte opposta.» Il gheriglio mentale, fatto di «volute impazzite», è fedelmente – direi: specularmente – riprodotto nel guscio capovolto e vuoto,

che diventa in modo pregnante e indimenticabile immagine di un'assenza. 'Barbona' (come tutti noi!) anche Maria, anche lei colleziona non 'scatole di liquirizia', 'spagnolette', 'rocchetti di legno', 'steli di biro', ma ugualmente uno splendido vuoto (un «calco fedele!»), che si fa quasi eloquente metafora di questo piccolo e grande libro di versi, diventa emblema di una presenza negata, che la Poesia riafferma per sempre.

“Accompagnarti” è il momento assiale di questi “frammenti di un discorso amoroso” ed è poesia da leggere e rileggere con gli occhi della mente, con l’abbraccio forte del cuore: l’esilità della bimba, evocata e invocata con il possessivo inalienabile, non è quella surreale e improbabile del basilisco di Scialoia («tanto senile ed esile/che sul basilisco rimane in bilico»), al contrario è di una concretezza struggente e interiorizzata in un prolungato e preoccupato sguardo materno (le «gambette» sono troppo «secche», i «piedi» troppo «lunghi», le «scarpette» troppo «azzurre», le «spalle» troppo «strette», la «cartella» troppo «pesante»: una figlia, insomma, è veramente ‘troppo’ per un cuore materno!). La prolungata, bellissima immagine dell’ago e del filo è insieme compendioso e abbagliante asserto del mistero della maternità («figlia mia misteriosa/piccolo ago/penetrato/e uscito/dalla mia carne»: altri «arsi aghi» sono dolorosamente in attesa!)² e augurio di lunga durata di un legame che non nega l’emancipazione ma ne esalta il giusto momento («che non si spezzi/il filo che tiri via veloce dietro di te [non per niente è scomparsa «in un soffio» nonostante «la cartella pesante che» la «piega in avanti»,

² Vedi la poesia “Chemio”, p. 55.

per unirsi alle compagne di scuola!]/che all'altro capo/io resti ancora/nodo fermo/nella gugiata della tua vita/che almeno ti accompagni/finché/libera infine la cruna/sappia/da sola/pungere il mondo». Questo testo poetico è veramente un «nodo fermo», dialogico e comitativo appunto, da cui non vorremmo scioglierci mai.

“Distanza” è esperienza poetica del luogo più impoetico che io conosca, l'attuale Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, il vecchio e (in altri tempi) glorioso ‘Istituto’. Tenerissimo e autentico è il rapporto di Maria con i suoi studenti, in realtà di preponderante e straripante sesso femminile («tante/giovani/tutte diverse/piene di cose ignote» oggi, ieri «compagne di strada nella ricerca/coetanee/lucide e piane/prive di attese/particolari/nei miei confronti»: che meravigliosa ‘cronista’ di cose universitarie è Maria!). La perdurante crisi logistica della disponibilità delle aule (un buon *incipit* per un discorso accademico?) viene evocata attraverso l'affitto dei cinema lungamente praticato dall'Orientale, di cui uno effettivamente *faute de mieux* «a luci rosse» (data la sua posizione centrale e periportuale), che permette a Maria un dubitativo, elativo e didatticamente pertinente richiamo alla “Lettera Scarlatta” e un più lontano e più contrastivo richiamo al «puritano ottocento». La distanza generazionale («differenza/paura») con le studentesse non si risolve tuttavia in una reale distanza effettiva e affettiva e lo «sgomento» è più mentale che sentimentale: «oggi ho scoperto non siamo più alla stessa altezza/nella mia mano con sgomento avverto [bella è la movenza endecasillabica!]/prendere forma/un primo incerto gesto/materno/desiderio/di farvi una carezza.»

“T-group” è cronaca poetica di una serata in compagnia, fatta tutta di allusioni discrete e a modo loro eloquenti. I protagonisti sono in apertura «ventiquattro ed estranei stasera/nel buio di una stanza» e «ventiquattro ed insieme ora» nel verso conclusivo. La condizione contigua della tattilità già evocata e illustrata in un componimento che ne fa titolo programmatico ritorna qui con «braccia sconosciute» che sollevano in modo vertiginoso e «cullano a terra» (dubbi, fiducia e conseguente «rimorso»...), con chicchi d’uva che non si possono «prendere né chiedere» ma solo «servire... agli altri» (con conseguente «paura di restare affamati»), con lavacri di mani «a due a due, bendati, / ... / come fanno gli adulti ai bambini» per poi toccare «volti mai toccati» («conoscenza» e ignoranza «dell’altro»). Poi – prima della luce agnitiva e risolutiva, per altro musicalmente e clamorosamente accompagnata da «note d’organo», un’ultima, intrigante dichiarazione: «Poi come serpi solitarie [contiguità non è condivisione!]/strisciando convergiamo/nel cuore della stanza/muti sentiamo il peso/dei nostri corpi/che senza rumore/si accatastano uno sull’altro.» Resta l’impressione (sottilmente angosciosa) di un teatro delle marionette «accasciate sui propri fili», come dicono le righe in prosa a clausola e commento della poesia finale.³

“Nocchiero” ripropone in un contesto campano (e *pour cause* virgiliano) il tema della navigazione: icastica è l’immagine del timone «margherita/svestita di petali/astratto girasole», coinvolgente è «il gusto sottile/.../di non sentir/terraferma/sotto le punte dei piedi/ma un fluttuare molle di travi». L’agnizione di Palinuro come proiezione nel futuro di un tragico «fato passato» converte repentinamente

³ “Amiche mie”, p. 58.

«in capogiro», «... la vertigine lieve/del riacquistato equilibrio». Ma il viaggio si compie ugualmente, sia pure con paura e dolore «di antiche derive e naufragi» e allora il nocchiero, sebbene veduto soltanto «di spalle», diventa guida e modello di vita in un continuo e fluido avanzare verso «la terra/futura». Si tratta di una poesia melanconica e coraggiosa, che invita a fidarsi di un timone «solitario» piuttosto che della banale certezza della «terraferma» e che accetta la condivisione di un «fato» di morte di un timoniere dal volto celato perché preferisce, in ogni caso, scommettere sul futuro. Questo è il messaggio di Maria, trasparente 'nella bottiglia' del suo dolce dire poetico.

“Scatto” è invece una poesia di straordinaria forza nervosa, di estrema tensione percettiva, di implacabile rigore argomentativo. In essa i versi si accorciano e si contraggono come le spirali di una molla di un molto «ingegnoso balocco» (che è poi anche un «ordigno segreto», frutto – si badi bene! – di una costruzione comune); e tendono presto a convertirsi in anelli incalzanti di parole isolate o, a volte, ‘accompagnate’ (è il caso di dirlo!) da clitici eloquenti (‘straordinaria’, ‘dovessi’, ‘smarrita’, ‘fuggendo’, ‘lesta’, ‘mortale’, ‘forzandola’, ‘avviala’, ‘imprimile’, ‘azzerassi’, ‘imperioso’, ‘convincimi’, ‘comandami’, ‘comunicazione’), che si configurano quasi come picchi tematici di peculiare salienza. Il balocco-ordigno non è altro che il rifiuto di Maria di convertire la sua meravigliosa vocazione alla comunicazione «in una capriola selvaggia» e recessiva in un ‘io’ che si nega o di accettarne la stasi forzata «...in un’immota/compatta spirale» che nega ogni «moto vitale». Mi sembra di estrema importanza, infine, il conclusivo rivolgersi al lettore onde esorcizzare la tentazione umanissima di azzerare il congegno (esistenziale), di negare in un momento di uma-

na, troppo umana stanchezza «ogni valore alla finzione» (letteraria): «convincimi/comandami/fanne esplodere/comunicazione». Non è forse questo il testamento spirituale di Maria (mentre *Accompagnarti* è il suo progetto e destino esistenziale!)?

“Ca’ Rezzonico” è distesa dialogicità con un grande affrescatore, è poesia della pittura percepita con intelligente partecipazione («Giandomenico Tiepolo/che grande idea/...»). L’idea è poi questa: «tutti di schiena/uomini donne/bambini sulle punte dei piedi/o alzati in braccio/a spiare nella segreta casa delle meraviglie!». Ed ecco il sopra evocato coinvolgimento comunicativo: «folla di senza volto/.../all’occhio dello spettatore/– corpo estraneo cui è negato per sempre bussare su una spalla/per entrare nel giro anche lui –» (ma è proprio così, Maria? Non siamo già con te e grazie a te molto coinvolti in questa contemplazione partecipativa di «uno spettacolo/che ha luogo altrove?») ‘Altrove’, appunto, ed è parola-verso isolata e resa ancora più evidente e saliente dall’interlinea doppia, che è icona delle due pause che la precedono e la seguono. Ed ecco Maria spettatrice coinvolta e partecipe (e noi con lei) già «all’interno/della lanterna magica», ecco gli «infiniti Pulcinella bianchi/all’infinito raddoppiando [gerundio!]/grandi nasi e cappelli/contemplano malinconici e gobbi/uno spazio oramai tutto mondano:/il nostro» (mirabile rovesciamento: eravamo per vedere e siamo – senza particolare entusiasmo – visti!). Noi comuni mortali «– piedi sul pavimento/occhi all’altezza dei loro piedi sulle pareti – [una condizione autenticamente subalterna!]/anelando un consueto conforto/giriamo in alto il volto» (si noti la pseudorima baciata!). Conclusione o *fabula docet*: «Nessuna trascendenza sul soffitto,/solo di terra gaio sapere», vediamo ancora e sempre

Pulcinella su un'altalena celeste e il cielo (ma quale cielo?)
è «infine a portata di mano.»

“Narratori” è invece dialogicità una e plurima con «David narratore di fiabe/ai compagni di fabbrica» e il suo demiurgo «Dickens dietro di lui/come un ragno impazzito» e «insieme a loro/improvvisa/novellatrice/scopro Marisa/il gusto aureo della parola/nella sua bocca.» È poesia della letteratura, come si conviene a chi ha scelto il mestiere di letterato, un mestiere di lunga, lunghissima contiguità (e complicità consapevole) con gli scrittori. Maria si incanta di fronte alla trama antica delle parole dette e non scritte e si dichiara ancora una volta con cruda franchezza: «smarrito l'ordito del passato/io annaspo le parole [di nuovo – come in *Sicilia* – una prepotente transitività antigrammaticale!]/ e scrivere per me/vuol dire cancellare». Le parole dette hanno insomma una mobilità indistruttibile, quelle scritte (ne sappiamo qualcosa anche noi) una staticità provvisoria e precaria.

“Piena di suoni” è (forse) un ritorno all'isola per antonomasia (una Sicilia non detta?), e nel suo breve e compiuto respiro poetico inanella parole-verso con un effetto straordinario di fluidità ininterrotta. Ha moti ascensionali («sotto/la suola/l'eco dell'orma/sale/scale/di note») e discensionali («onda/su onda scende/nel sottosuolo/un'aria»). Già, ma per chi in questo secondo caso? «per la/bacchetta/di Calibano/direttore d'orchestra» (!). Maria-Ariel resta leggera, sospesa, lontana.

“Elastico” è poesia semiseria, intima e ironica, forse anche autoironica, con un epilogo serissimo e forte. È anche poesia di una presa di coscienza metalinguistica, che si fa

emblema di ben altre consapevolezza, che sono autobiografiche. «Nell'infanzia per lo più sostantivo:» è in tal senso sintetica mossa di apertura, efficacemente espressa dalla frase nominale, ribadita con la stessa procedura nel verso definitorio «familiare e proibito compagno di giochi.» La ricerca infantile dell'elastico non per fini consentiti («le trecce») ma per diversivi ludici, porta Maria a violare (ripetutamente, credo) il sacrario paterno di «una scatola a fiori,/ di latta, nascosta [vanamente nascosta!]/ dentro il suo archivio». Ed ecco meravigliosamente spuntare e aprirsi il fiore del ricordo: «...molliti cerchi/turchini e vermigli,/ allacciati in lenti grovigli,/ refurtiva preziosa/dopo segrete incursioni.» Restiamo poi stupefatti con Maria bambina, (ri)fatti bambini anche noi, di fronte alla dovizia disponibile di elastici «a casa della compagna», la seguiamo a scuola, (ri)fatti scolari anche noi, con lei impegnati in tutti gli usi impropri possibili di questo agognato bene. Poi, in punta di piedi, ci deliziamo della versione adolescenziale dell'elastico, ci incantiamo dell'intima freschezza di un corpo che si scopre nell'atto del coprirsi ('giarrettiere', 'mutande', 'reggiseno'), ci permettiamo un leopardiano «Chi rimembrar vi può senza sospiri/o primo entrare di giovinezza, o giorni...» nel ricordo di mani 'altre' (e nostre con le nostre compagne) «poco sapienti», ma presto apprendenti nello «slacciare» elastici del tutto particolari. Ma con i «diciott'anni» di Maria l'elastico «con rapida improvvisa mutazione [morfologica e soprattutto esistenziale]/ divenne aggettivo, maschile singolare,/ da rinfacciare, al negativo,/ innanzitutto al compagno: non sei per niente/elastico». Osserva acutamente Maria: «Concetto che negli stessi anni si allungò, si estese/.../ sicché infine l'idea stessa di elastico/risultando inservibile/schioccò e si ruppe,/ consegnando a noi stessi/le nostre armi spezzate». Con la fine delle ideologie e dei loro con-

dimenti epocali più o meno sessantottini «seguirono gli anni della resa» con tutto quello che segue a una resa. «Finché infine un giorno,/del tutto fuori stagione/rotolò ai nostri piedi/il frutto della maturità», un frutto particolarissimo («Rosa pallido/era/un sottile filo rotondo/stretto ad occhiello a un capo, all'altro/una di quelle palline di pezza/cucite insieme a spicchi,/– flosce arance multicolori,/piene di fini grani di ghiaia –/che da bambini piaceva/lanciare con soffici tonfi sui corpi,/poi riafferrare al volo:/metafora lucida del possesso del mondo.» Così riprende il gioco, un nuovo ed eterno gioco di coppia, tra chi (at)trae e chi è (at)tratto e la semplice pallina yo-yo (così, mi pare che la chiamassimo) (ri)diventa «l'arcana prima mela proibita –». Questo è il gioco delle «nostre dita» che convergono su «quella sfera» e sono «sorprese,/elastiche» (ma c'è – a seguire – un altro gioco, più duro e più grande, che con Valéry voglio così ricordare e descrivere: «Les cris aigus des filles chatouillées/les yeux, les dents, les paupières mouillées,/le sein charmant qui joue avec le feu,/le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,/les derniers dons, les doigts qui les défendent,/tout va sous terre et rentre dans le jeu!»).

“Sul punto di uscire...” è nuovamente poesia compiutamente dialogica con un Maestro di scienza e di vita («un seminario sul settecento» e «interminabili/collettive correzioni di compiti» ne sono ingredienti necessari e sufficienti). Qui viene di fatto evocata la *Navicella* mortuaria di una importante poesia precedente attraverso la contigua trinità di «mallo, guscio, gheriglio», poi si evince che la «sottile pellicola» (della letteratura, *of course!*) vela e impreziosisce e rende impermeabili le «cose» e ne nasconde «la durezza di fondo» e insieme ne mantiene «umida» (reminiscenza quasi eraclitea!) «la freschezza di frutto», le colora, le sottrae

«all'immediato della vita», ha «uno spessore minimo» e mira «ad aderire/restituendo un'impressione fissa,/ fedele.» Questa dichiarazione estetica è di fatto vicina, assai vicina all'asserto del secondo Faust goethiano quando di fronte alle iridescenze dell'arcobaleno sulla cascata l'emblematico protagonista dichiara (e con lui si dichiara 'letterariamente' lo stesso Goethe): «È una figura dell'agire umano./Medita su di esso e meglio capirai:/soltanto nei colori del suo riflesso ci è dato/possedere la vita».⁴

“Chemio” è poesia che Maria non avrebbe voluto e che ha dovuto scrivere e che noi non vorremmo e che dobbiamo leggere. Abbiamo accanto a noi l'altra poesia che dà il titolo alla raccolta e ci ricordiamo del «piccolo ago/penetrato/e uscito/dalla sua carne» ora tanto offesa, guardando con Maria gli «arsi aghi» dei suoi capelli; ci ricordiamo del «filo» che la vita nata da Maria tirava «veloce» guardando con Maria la sua «vita/spremuta.../filo per filo» e resa informe e statico groviglio terrestre. Con fatica e con straziato affetto leggiamo le scarse, scarne, doloranti parole che scattano come brevissimi, abbaglianti, indimenticabili *flash* nel martellante susseguirsi dei versi, nel breve e affannoso respiro delle strofe. Sappiamo che «il male/ormai/fuso/alla cieca/purezza/della bestia/morente», il male dei nostri condivisi limiti terreni, ce l'ha tolta. Sappiamo, attraverso le sue parole bellissime che si fanno dono ineffabile di Poesia, che Lei resta per sempre con noi.

⁴ «Der spiegelt ab das menschliche Bestreben./Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:/Am farbigen Abglanz haben wir das Leben» (tr. it. di Franco Fortini).

“Nessun uomo...” «è un’isola» (citazione!), ma è pur vero che «tutte le isole/sono donne/sole» (metafora!). Questa poesia brevissima, fatta di strofe ugualmente brevi, che sembrano singhiozzi, dice tutto a tutti sulla condizione femminile (soprattutto a quelli corazzati in presuntuose ideologiche certezze, soprattutto a quelli pronti a strumentali rimozioni del problema). Le parole emergono come frutto di una scelta accuratissima in vista della costruzione della ‘trama nascosta’ della poesia: ‘isole’ vs ‘sole’ (figura etimologica!), ‘sole’ vs ‘sole’ (omofonia!), ‘isola...isole...sole...salate...stese...sole...sventolano...salati...saluti...’ (ricorsività fonica: si ricordi che la [s] è la fonía più ricorrente nell’*In-finito*!). Le donne «vele salate/stese al sole» mi fanno ripensare alla condizione solare e marittima di ‘Santa Liberata 1971’ (e alla pesantezza della loro condizione terrestre, a cui è negato l’impetuoso trionfo del vento). Le donne che «talora aggruppate/sventolano//veli salati/saluti/e lacrime» mi fanno ripensare all’impegno femminile e femminista di Maria vissuto secondo una forte consapevolezza affettiva.

“Amiche mie” è splendida e motivata poesia conclusiva, a cui seguono un breve, intensissimo commento in prosa e due deliziose paginette delle ‘Prime note per un diario napoletano’, che disegnano l’arrivo di Maria a Napoli (l’impatto affettuoso, più esattamente, con questa nostra difficile città). Entriamo in punta di piedi anche noi (per un’ultima volta) «nella stanza verdina», percorriamo la sua «galleria della mente», che vertiginosamente allontana, «capovolto il cannocchiale del tempo», le care immagini delle amiche, le incornicia nel ricordo del passato, le affida come ‘gusci’ o ‘navicelle’ di più lungo percorso alla fontana del Tempo. «Nel cerchio muto dell’oggi» questa e tutte le altre poesie

che con questa fanno bella corona sono per Maria «di parole/aspra cornice/per catturare l'ora/che non avemmo/che non avremo». 'Aspra' cornice, appunto, come tutte le cose che valgono (*per aspera ad astra*, appunto); «aspra cornice/per catturare» pienamente «l'ora» che in realtà 'abbiamo' con Maria, per godere il bene inalienabile che è 'l'ora' di questo libro di poesie, noi a volte «marionette accasciate sui propri fili», noi altre volte vocianti con le «altre comparse dietro le quinte.»

Marcella Soldaini

Impronte di studio e di passione

Quando mi è stato chiesto di partecipare a questa tavola rotonda sulle poesie di Maria Stella non sapevo se accettare o meno questo invito perché la mia presenza accanto a importanti studiosi mi imbarazzava, e anzi ho ritenuto eccessiva in questo senso la fiducia che la professoressa Simonetta de Filippis ha riposto amorevolmente in me. Se ho deciso di intervenire l'ho fatto perché ho pensato che l'unico contributo che posso dare è quello di attestare l'entusiasmo con cui la professoressa Stella ha svolto il proprio lavoro di docente, e quindi di dare una testimonianza, dall'ottica della studentessa, del lavoro di ricerca e di traduzione di poesie inglesi che ho l'impressione si sia intrecciato alla scrittura creativa, influenzandola e forse addirittura venendone influenzato – e dico questo perché mi ha colpito vedere che alcune poesie sono state scritte già nell'adolescenza, e quindi c'è da chiedersi cosa sia venuto prima, se la scrittura creativa o la traduzione.

Prima di entrare in contatto con la professoressa Stella per il mio lavoro di tesi, ero già stata sua studentessa e avevo seguito con passione un corso da lei tenuto sulla poesia inglese nel passaggio dall'Ottocento al Novecento intitolato "Moments of Vision", come il titolo di una raccolta di Thomas Hardy su cui il corso era particolarmente incentrato. Qual-

che anno dopo, nel 1992, lei pubblicava, per FrancoAngeli, il testo *Momenti di visione* in cui si ritrovano le traduzioni di molte poesie di Hardy trattate a lezione oltre all'analisi critica dell'autore stesso.¹ Rileggendo le poesie tradotte mi è tornato vivo il suono della sua voce quando le recitava a lezione e il fervore con cui sapeva sviscerare i contenuti che voleva trasmetterci. Amava sottolineare il significato etimologico del termine poesia, dal greco ποιεῖν, che indica un fare, un produrre, la creazione per eccellenza. Non sapevo che si fosse dedicata anche alla produzione creativa ed è stato con stupore e commozione che ho letto il volume *Accompagnarti*. Queste liriche mi hanno consentito di entrare in contatto con quelle emozioni, passioni e riflessioni personali che per riservatezza mostrava raramente, ma che tuttavia emergevano come la punta di un iceberg – e qui adopero una metafora di Hemingway che lei amava usare.

Nel corso della lettura è stato inevitabile per me andare nuovamente con la memoria al primo anno di università, quando i testi delle poesie inglesi erano impressi nella mia mente assieme alla loro versione italiana. Ricordo che la professoressa Stella corredeva sempre la traduzione elegante e poetica, di cui era maestra, con le spiegazioni letterali del significato. D'altra parte mi sembra che il lavoro di traduzione abbia sempre accompagnato la sua attività critica, concretizzandosi nella pubblicazione di numerose opere sia in prosa che in poesia. Come è noto, ha tradotto grandi poeti come Thomas Hardy e Ted Hughes e mi piace ricordare che nel 1996 ha vinto il premio letterario Carlo Betocchi Città di Piombino per la traduzione di prosa creativa de *Il Professore* di Charlotte Brontë.

¹ Maria Stella, *Momenti di visione. Identità poetica e forme della poesia in Thomas Hardy: ottanta liriche con testo a fronte*, Milano, FrancoAngeli, 1992.

Dalle sue lezioni emergeva quella che nella postfazione alla raccolta delle poesie da lei composte Cristina Vallini definisce la «passione per la parola»,² attraverso l'individuazione, anche nel lavoro di traduzione, della parola giusta. È stato un insegnamento di cui ho fatto tesoro. Questa lezione l'ho appresa ancor più da lei quando, correggendomi le bozze della traduzione di *Life and Death of Harriett Frean* di May Sinclair per la casa editrice Sellerio, mi ha insegnato a non sovrappormi alla voce dell'autrice con una versione che io consideravo magari più raffinata, ma che finiva con l'essere meno fedele al testo.³

A lezione ricordo che Maria Stella sottolineava spesso la definizione che Hardy aveva dato della poesia come una messa a misura delle emozioni e mi ha fatto effetto ritrovarla nella lirica "Distanza" quando scrive:

Oggi però un insolito ingresso nell'aula
– curioso, attraverso un corridoio ricurvo
quasi un anfiteatro
nascosto da una tenda di velluto
proprio dietro la cattedra –
mi ha espulso su quel mare di teste
svelando di sorpresa la distanza,
un'emozione nuova da mettere
a misura:
differenza
paura.⁴

² Cristina Vallini, "Maria", in Maria Stella, *Accompagnarti*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2004, pp. 61-62.

³ May Sinclair, *Vita e Morte di Harriett Frean*, Palermo, Sellerio, 1997 (introduzione di Maria Stella).

⁴ Maria Stella, "Distanza", in *Accompagnarti*, cit., p. 36.

Questa lirica mi ha evocato un ricordo personale. Lei aveva scelto di tenere il corso di sabato, presso la sede dell'Associazione Invalidi e Mutilati di Guerra, per sfuggire al rischio, di cui parla in un'altra strofa della poesia, di fare lezione in un cinema a luci rosse, come mi rivelò in un'improvvisa e per me inaspettata confidenza nel percorso che condividemmo un giorno in autobus dall'università alla stazione.⁵ Mi sembra che la distanza di cui parla nella poesia esprima il raggiungimento di una nuova consapevolezza del ruolo di docente da parte di chi, con semplicità, si pone di fronte al proprio interlocutore vedendolo, progressivamente, non più come compagno di ricerca ma come allievo a cui offrire la propria esperienza, con l'affetto materno del 'maestro'. Però ho l'impressione che al di là della messa a fuoco sul rapporto autobiografico docente-alunno, questa lirica assuma significati più ampi e vada a sancire il modo in cui la traduzione e lo studio delle poesie di Hardy si immettono nella scrittura creativa. La struttura stessa sembrerebbe presa a prestito dalle liriche hardiane; penso in particolar modo a "Moments of Vision", quella a cui Maria Stella era particolarmente affezionata e cito alcune strofe dalla sua versione italiana:

Quello specchio
la cui magia penetra come un dardo,
chi alza quello specchio
e ci rimanda le nostre menti, i nostri cuori,
finché non sussultiamo?

⁵ «Perfino l'anno scorso/fu comune divertimento/gaia dissacrazione del primo corso/stretti dalla crisi di spazi/andarci a occupare del puritano ottocento/in un cinema/a luci rosse di Napoli/passando sotto signore scosciate/e ammiccanti dai cartelloni/già alle nove di mattina/(rifacimento osceno della Lettera Scarlatta?)» (*ibid.*, p. 35).

Quello specchio
funziona bene in queste ore notturne di dolore;
perché in quello specchio
ci sono tinte che mai vediamo noi stessi assumere
quando il mondo è sveglio?⁶

Innanzitutto mi sembra che in 'Distanza' venga ripresa da Hardy la forma interrogativa che chiude le strofe e chiama il lettore a partecipare alla visione poetica dell'artista, al momento, l'attimo di percezione della realtà che si rivela come uno svelamento doloroso, analogamente alla metafora usata dal poeta dello specchio che penetra come un dardo nel cuore facendolo sussultare. Ho l'impressione che tra le due poesie si possano accostare due immagini: la tenda e lo specchio. Nella lirica di Maria Stella la tenda ha la duplice funzione di coprire la realtà e poi di rivelarla improvvisamente, a sorpresa. Lo specchio di Hardy, che rimane enigmatico perché alla fine della poesia non si sa chi lo posseda né dove rifletta, ha ugualmente questa doppia capacità perché, come la tenda, costringe a una visione parziale in quanto riverbera solo nelle ore notturne, mettendo a nudo ciò che non si vuole o non si riesce a vedere, ma a sua volta 'subisce' un condizionamento, perché può riflettere solo quello che rientra nella sua prospettiva, analogamente alla tenda che, come un sipario teatrale, sottolinea la demarcazione tra lo spazio dell'attore e quello del pubblico, la finzione e la realtà. Mi sembra inoltre che questa poesia sia attraver-

⁶ «That mirror/Whose magic penetrates like a dart,/Who lifts that mirror/
And throws our minds back on us, and our heart,/Until we start?//
That mirror/Works well in these night hours of ache;/Why in that mirror/
Are tincts we never see ourselves once take/When the world is awake?»
(Thomas Hardy, "Moments of vision", tr. it. "Momenti di visione", in
Maria Stella, *Momenti di visione*, cit., pp. 154-155).

sata da quella antitesi tra distanza e desiderio di cui ha parlato J. Hillis Miller a proposito di Thomas Hardy in uno studio intitolato appunto *Thomas Hardy: Distance and Desire* e citato più volte da Maria Stella nei vari contributi critici e nell'ambito delle sue lezioni.⁷ Nella lirica presa in esame alla percezione della distanza dagli allievi, un mare di teste indistinguibili dalla postazione rialzata della cattedra, si contrappone, nell'ultima strofa, il desiderio materno di andare verso quell'onda fluttuante, di rispondere con un gesto affettuoso a quel «breve moto curioso»:

Tante
giovani
tutte diverse
piene di cose ignote
ognuna la sua storia foggia colore
tutte percorse da un breve moto curioso,
onda che s'alza per un istante verso di me
e rovesciandosi sotto forma lunga di brivido
mi sale dentro: cosa ho da offrire?
e il modo? e il tempo?

Resto dubbiosa
priva di risposte:
oggi ho scoperto non siamo più alla stessa altezza
nella mia mano con sgomento avverto
prendere forma
un primo incerto gesto
materno
desiderio
di farvi una carezza.⁸

⁷ J. Hillis Miller, *Thomas Hardy: Distance and Desire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970.

⁸ Maria Stella, "Distanza", cit., pp. 36-37.

Ho l'impressione che i termini utilizzati veicolino un cambiamento di significato rispetto a Hardy. La distanza non implica, come nel poeta inglese, un ironico distacco dalle vicende narrate bensì mi appare come segno di scissione, paura, perdita di contatto con la realtà, solitudine affettiva. Il 'desire' invece evoca la hardiana compassione dell'autore per il personaggio ma, anziché restituirci una identificazione con i desideri degli allievi, pone in evidenza una personale pulsione materna che è anelito a lasciare un'impronta, metafora della poesia stessa il cui fine, secondo Wallace Stevens citato da Maria Stella in un saggio sulla poesia di Emily Brontë, «è il volto della madre».⁹

⁹ Maria Stella, "'Another clime, another sky': spazi della poesia in Emily Brontë", in *Per una topografia dell'altrove. Spazi altri nell'immaginario letterario e culturale di lingua inglese* (a cura di Maria Teresa Chialant ed Eleonora Rao), Napoli, Liguori Editore, 1995, p. 307.

**In viaggio
con Maria Stella**

Simonetta de Filippis

La nave di Shakespeare

1. Il mare come palcoscenico

Navi e vascelli percorrono di frequente acque tempestose nel teatro shakespeariano e verrebbe da chiedersi se Shakespeare abbia mai vissuto l'esperienza di un viaggio per mare. Questo non possiamo saperlo poiché i documenti che forniscono dati sulla sua vita sono scarsi e lacunosi; certamente, al di là degli spostamenti fra Stratford upon Avon e Londra, non vi sono notizie riguardanti suoi eventuali viaggi e comunque non ne è rimasta traccia alcuna. Stabilire se Shakespeare abbia viaggiato o meno sarebbe in ogni caso irrilevante perché è la sua fantasia che viaggia: la sua nave, le tavole del palcoscenico; la vela, la sua penna; il timone, la sua arte. Shakespeare viaggiò così, per tutta la sua vita artistica, raggiungendo luoghi remoti come l'Egitto, la Danimarca, l'Italia, la Francia, la Grecia, muovendosi a ritroso nel tempo per penetrare nel mondo dell'antica Roma o della Grecia pagana e per ripercorrere quei momenti della storia dell'Inghilterra che potessero aiutare a guardare e a comprendere il mondo in cui egli viveva. I suoi viaggi si realizzarono dunque in quel mondo di sogno e di fantasia che pure incredibilmente riusciva a riflettere la vita reale, a disegnarne i contorni, tanto da farlo celebrare come «the poet of nature: the poet that

holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life», non solo da Samuel Johnson,¹ ma anche dai più severi critici di quel Settecento così pronto a condannarne le presunte trasgressioni a presunte regole drammaturgiche e codici morali.

Ma salpiamo con la nave di Shakespeare per attraversare brevemente alcuni suoi testi.

La nave è 'lo strumento di viaggio'² più presente in Shakespeare, sulla scena e fuori scena, nell'azione o nel racconto, sempre fortemente connotata come elemento di separazione o di riunione, simbolo del dolore o della gioia, della morte o della vita.

La nave, nel periodo in cui Shakespeare scrive, è soprattutto la nave dei mercanti e dei navigatori, strumento di commercio e di viaggi, sempre esposta ai pericoli e ai capricci della natura. È questa la nave della *Comedy of Errors* e della *Twelfth Night* che la forza del mare spezza all'inizio dei due testi teatrali, separando i gemelli e dimezzando così inesorabilmente le identità dei protagonisti finché attraverso altri viaggi per mare quelle identità non si ricongiungono più consapevoli e non si ricompongono più forti di prima:

I to the world am like a drop of water
That in the ocean seeks another drop,
Who, falling there to find his fellow forth,
Unseen, inquisitive, confound himself.
So I, to find a mother and a brother,

¹ Questa famosa definizione compare nella "Prefazione" alla sua edizione delle opere di Shakespeare (1765): «[...] il poeta della natura; il poeta che solleva verso gli spettatori uno specchio fedele dei comportamenti e della vita».

² Come indicato nella "Premessa" (cfr. pp. 11-12), i tre saggi di questa sezione ripropongono gli interventi presentati negli incontri di un dottorato il cui tema era "Il viaggio e i suoi strumenti".

In quest of them unhappy, lose myself.³

Parole queste toccanti e profonde che Antifolo di Siracusa pronuncia al suo arrivo a Efeso, quasi a voler precisare quel piano di discorso filosofico-esistenziale della ricerca dell'identità costantemente sotteso al discorso più squisitamente comico; parole che troveranno il loro compimento nella battuta conclusiva con cui Dromio di Efeso celebra l'identità ritrovata.⁴

Twelfth Night si apre con la tragedia di un naufragio. A Viola disperata nel ritrovarsi sola, in un luogo sconosciuto, il Capitano rivolge parole di conforto, parole che sono al contempo 'sceniche' per la loro forza evocativa di un'azione teatrale avvenuta 'fuori scena' e che dunque proiettano le immagini di quell'azione sul palcoscenico della mente dello spettatore:

[...]]after our ship did split,
 [...] I saw your brother,
 [...] bind himself [...]
 To a strong mast that liv'd upon the sea;
 Where, like Arion on the dolphin's back,
 I saw him hold acquaintance with the waves
 So long as I could see.⁵

³ «Che cosa faccio io al mondo? Cosa sono?/Sono una goccia d'acqua nell'oceano/che invano cerca un'altra goccia, e poi,/non riuscendo a trovar chi le somigli,/angosciata, non vista, si disperde./Cosi anche io, nella vana illusione/di trovare una madre ed un fratello,/riuscirò solo a perdere me stesso.» (*Comedy of Errors*, I.2.35-40; tr. it. Guido Fink). Questa e le successive citazioni dei testi shakespeariani sono tratte dalle edizioni Garzanti con testo a fronte.

⁴ «Methinks you are my glass and not my brother [...]/We came into the world like brother and brother./And now let's go hand in hand, not one before another.» (V.1.417, 424-25: «Forse tu mi sei specchio, non fratello/[...]/siamo venuti al mondo da fratelli,/ora usciamo la mano nella mano.»)

⁵ «[...] dopo lo schianto della vostra nave [...] vidi io stesso vostro fratello [...] assicurarsi a un forte albero che galleggiava sul mare [...] E lì, come

E quel fratello ricomparirà alla fine della vicenda restituendo a Caesario la sua identità di donna e contribuendo alla lieta conclusione della vicenda d'amore.

Le belle navi di Antonio nel *Merchant of Venice* sono tutte impegnate lontano in operazioni commerciali e questa sembra essere la causa della sua malinconia:

SALERIO

Your mind is tossing on the ocean,
 There where your argosies with portly sail,
 [...]
 Do overpeer the petty traffickers
 That curtsy to them, do them reverence,
 As they fly by them with their woven wings.⁶

Più tardi quelle navi sembreranno perdute («Antonio hath a ship of rich lading wracked on the narrow seas», dirà ancora Salerio) come perduto sembra il loro proprietario («The Duke cannot deny the course of law»,) ma poi, quando Antonio verrà salvato dal terribile contratto stipulato con Shylock grazie all'abilità e all'audacia di Portia, le navi del mercante di Venezia vengono miracolosamente recuperate («Unseal this letter soon,/ There you shall find three of your argosies/ Are richly come to harbour suddenly», annuncerà Portia) quasi a sottolineare il vincolo indissolubile che lega il mercante allo strumento del suo commercio.⁷

Arione in groppa al delfino, lo vidi tener testa ai marosi finché non lo persi di vista.» (*Twelfth Night*, I.2.11-17; tr. it. Carlo Alberto Corsi).

⁶ «La tua mente si agita sull'oceano,/là dove le tue ragusee con vele maestose,/ [...] /guardano dall'alto i piccoli trafficanti/ che si piegano a loro, fanno reverenza,/ mentre esse volan loro accanto con ali intessute.» (*The Merchant of Venice*, I.1.8-14; tr. it. Alessandro Serpieri).

⁷ «[...] una nave di Antonio [è] naufragata col suo ricco carico nella Manica» (III.1.2-3); «Il doge non può impedire il corso della legge» (III.3.26);

Le navi sono naturalmente anche macchine di guerra, come quelle con cui Enrico V, aiutato dal Coro, salperà da Southampton per condurre i suoi soldati e il suo pubblico fino in Francia:

[...]
 The King is set from London; and the scene
 Is now transported, gentles, to Southampton:
 There is the playhouse now, there must you sit;
 And thence to France shall we convey you safe,
 And bring you back, charming the narrow seas
 To give you gentle pass [...]⁸

O come le navi turche che, in *Othello*, una provvida tempesta spazza via prima che giungano in vista di Cipro – «News, lords, your wars are done:/The desperate tempest hath so bang'd the Turk,/That their designment halts: another ship, of Venice,/Hath seen a grievous wrack and sufferance/On most part of the fleet» – mentre le navi dell'amore che conducono i due protagonisti riusciranno a superare la furia del mare – «Tempests themselves, high seas, and howling winds,/ [...] do omit/Their common natures, letting go safely by/The divine Desdemona», dirà Cassio, mentre Otello al suo arrivo pronuncerà versi che risultano tristemente ironici: «O my soul's joy,/If after every tempest come such calmness,/ May the winds blow, till they have waken'd death,/And let the labouring bark climb hills of seas,/Olympus-high,

«Aprite subito questa lettera/e scoprirete che tre delle vostre ragusee/ sono giunte in porto inaspettatamente con ricchi carichi.» (V.1.275-77)

⁸ «[...] /il Re ha lasciato Londra, e la scena/ si trasferisce ora, o signori, a Southampton:/ è lì ora il teatro, è lì che voi siete seduti, ed è da lì che, sani e salvi, vi sbarcheremo in Francia/ per riportarvi poi a casa, incantando quel braccio di mare/ che vi farà agevolmente passare [...]» (*Henry V*, Chorus.II.34-39; tr. it. Andrea Cozza).

and duck again as low / As hell's from heaven.»⁹ Il conflitto pubblico – la guerra fra Turchi e Veneziani – che gli spettatori attendono come centro della vicenda drammatica, viene dunque rapidamente risolto dagli eventi naturali così che la scena possa tutta chiudersi nella sfera privata e interiore, sui torbidi intrighi di Iago e sulla passione malata di Otello, per indagare nella psiche dell'individuo e spingere lo spettatore a 'guardarsi nello specchio' del teatro.

Anche le navi egizie e romane si fronteggiano nella battaglia ma di fatto rimangono su uno sfondo dominato dalla nave dell'amore che conduce Antonio fra le braccia di Cleopatra, per poi allontanarlo da lei e quindi ricongiungerli ancora, fino alla morte e oltre la morte. La nave diviene il simbolo del viaggio della passione – e il racconto di Enobarbo del primo incontro fra i due protagonisti sulle acque del fiume Cidno, ne sottolinea quest'idea giungendo quasi a identificare la nave di Cleopatra con la stessa regina d'Egitto, entrambe mirabilmente seducenti nei loro ricchi addobbi e incantatrici come le sirene:

When she first met Mark Antony, she purs'd up his
heart upon the river of Cydnus [...]
The barge she sat in, like a burnish'd throne

⁹ «Novità, signori! La guerra è finita: / la terribile tempesta ha tramortito il Turco / sventando il suo piano. Un altro vascello / veneziano ha visto naufragio e distruzione / di quasi tutta la sua flotta.» (*Othello*, II.1.20-24; tr. it. Sergio Perosa); «le tempeste, i marosi, i venti scatenati, / [...] rinnegano / la loro natura letale per far passare / incolume la divina Desdemona.» (II.1.68-73); «O anima mia, / se è sempre questa la quiete dopo la tempesta / che i venti infurino fino a destare i morti / e la nave sconquassata s'arrampichi / su montagne d'acqua alte come l'Olimpo, / e risprofondi come dal cielo all'inferno.» (II.1.184-189)

Burn'd on the water: the poop was beaten gold;
 Purple the sails, and so perfumed that
 The winds were love-sick with them; the oars were silver,
 Which to the tune of flutes kept stroke, and made
 The water which they beat to follow faster,
 As amorous of their strokes. For her own person,
 It beggar'd all description [...]
 Her gentlewomen, like the Nereides,
 So many mermaids, tended her i' the eyes,
 And made their bends adornings. At the helm
 A seeming mermaid steers: the silken tackle
 Swell with the touches of those flower-soft hands,
 That yarely frame the office. From the barge
 A strange invisible perfume hits the sense
 Of the adjacent wharfs.¹⁰

Antonio non potrà che seguire la nave di Cleopatra fino alla perdizione più totale, dimentico di quei valori guerrieri che un tempo lo avevano sorretto e guidato verso grandi vittorie, perduto nella malia di una passione che è più forte dell'onore:

¹⁰ «Quando incontrò la prima volta Antonio, sul fiume Cidno, si mise in saccoccia il suo cuore. [...] La galea in cui sedeva, / come trono brunito ardea sull'acqua. / La poppa era d'oro battuto, di porpora / le vele, così profumate che le brezze / ne languivano d'amore; d'argento / i remi, che tenevano il ritmo / al suon dei flauti, e l'acqua smossa / li rincorreva rapida, come innamorata / dei loro colpi. Quanto alla sua persona, / superava ogni descrizione [...] / Le sue ancelle, come le Nereidi, / altrettante sirene, la servivano / standole di fronte, e in pose leggiadre / adornavano la scena. Alla barra / governa una di queste sirene; / sartie di seta vibrano al tocco / di quelle mani morbide come fiori, / agili ad eseguire le manovre. / Dalla galea un profumo sottile e arcano / colpisce i sensi sulle rive vicine.» (*Antony and Cleopatra*, II.2.186-187, 191-198, 206-213; tr. it. Sergio Perosa).

SCARUS She once being loof'd,
 The noble ruin of her magic, Antony,
 Claps on his sea-wing, and (like a doting mallard)
 Leaving the fight in heighth, flies after her:
 I never saw an action of such shame;
 Experience, manhood, honour, ne'er before
 Did violate so itself.¹¹

Lo stesso Antonio si rende conto di essere completamente soggiogato e, nell'accusare Cleopatra, si riferisce a lei ancora con una similitudine che reitera l'identificazione della regina con la nave:

ANTONY Egypt, thou knew'st too well,
 My heart was to thy rudder tied by the strings,
 And thou shouldst tow me after. [...] You did know
 How much you were my conqueror, and that
 My sword, made weak by my affection, would
 Obey it on all cause.¹²

La nave dell'amore diviene dunque anche la nave della morte, il luogo in cui eros e tanatos trovano il loro congiungimento, come la stessa Cleopatra sottolinea quando, preparandosi alla morte, si vorrà addobbare con quelle vesti regali nelle quali era apparsa ad Antonio nel loro

¹¹ «Appena lei ebbe orzato,/ Antonio, nobile rovina della sua malia,/ spiega al vento le sue ali marine,/ e come un germano infatuato le corre dietro,/ quando la battaglia è proprio al culmine./ Non ho mai visto una vergogna simile./ Mai prima esperienza, virilità, onore,/ sono stati profanati in tal maniera.» (III.10.18-24)

¹² «Sapevi bene, egizia, che il mio cuore/era avvinto coi lacci al tuo timone,/ e tu mi avresti rimorchiato. [...] Tu sapevi/ fino a che punto ero soggiogato, e che la mia spada, indebolita dall'amore, /l'avrebbe obbedito in ogni cosa.» (III.11.56-58, 65-68)

primo incontro per poter ora tornare sulle acque del Cidno e riunirsi per sempre al suo amore nella morte, oltre la morte.¹³

Un viaggio verso la morte è anche quello della nave danese che conduce il giovane Amleto alla corte d'Inghilterra ma che una nave pirata fortunatamente interrompe permettendo il ritorno in patria del giovane principe, come ci informa la lettera che lo stesso Amleto scrive a Orazio:

*Ere we were two days old at sea, a pirate of very warlike appointment gave us chase. Finding ourselves too slow of sail, we put on a compelled valour, and in the grapple I boarded them. On the instant they got clear of our ship, so I alone became their prisoner. They have dealt with me like thieves of mercy.*¹⁴

Simile, per certi versi, è la traversata della nave siciliana del *Winter's Tale* che tocca le sponde di una Boemia magicamente bagnata dal mare per abbandonare la piccola Perdita a una morte sicura secondo l'insano volere del re Leonte oramai ottenebrato da una ingiustificata gelosia. Ma mentre la neonata viene raccolta dalle mani amorevoli di un buon pastore, la nave che aveva eseguito la sua nefanda missione naufragherà con tutto il suo equipaggio:

¹³ «Now, Charmian!/Show me, my women, like a queen: go fetch/My best attires: I am again for Cydnus,/To meet Mark Antony.» («Orsù, Carmiana!/Mostratemi come regina, mie donne,/prendete le mie vesti più sontuose./Ritorno sul Cidno ad incontrare Antonio.» V.2.225-228)

¹⁴ «Non eravamo in mare da due giorni che un corsaro in pieno assetto di guerra ci dette la caccia. Scarsi di vela, sfoderammo un coraggio forzoso, e nell'arrembaggio saltai sul loro legno. Ma subito si sganciarono, e restai il loro unico prigioniero. Mi hanno trattato da ladroni di cuore.» (*Hamlet*, IV.6.13-19; tr. it. Nemi D'Agostino).

O, the most piteous cry of the poor souls! sometimes to see 'em, and not to see 'em: now the ship boring the moon with her main-mast, and anon swallowed with yest and froth, as you'd thrust a cork into a hogs-head [...] how the poor souls roared, and the sea mocked them [...]¹⁵

In *The Tempest* anche il piccolo, malandato battello con cui Prospero e Miranda vengono allontanati da Milano doveva essere strumento di morte – «A rotten carcass of a butt, not rigg'd, / Nor tackle, sail, nor mast; the very rats / Instinctively have quit it [...]»¹⁶ – ma, come narra lo stesso Prospero, riuscirà a portarli sull'isola sani e salvi. Mentre questo vascello viene solo narrato e lasciato pertanto all'immaginazione del pubblico, un'altra nave ben più grande e solida, quella del re di Napoli, all'alzarsi del sipario appare dinanzi agli occhi stupiti e commossi dello spettatore e si fa palcoscenico di un'azione altamente drammatica: una nave in pericolo sul mare in tempesta che il Nostromo cerca invano di governare – «Down with the topmast! Yare! Lower, lower! Bring her to try with main-course [...] Lay her a-hold, a-hold! Set her two courses; off to sea again; lay her off.»¹⁷ – e che non riesce a salvare dal naufragio.¹⁸ Un naufragio

¹⁵ «O, le urla strazianti di quei poveri diavoli! Ora li vedevo ora non li vedevo più: ora la nave sbuzzava la luna coll'albero maestro, ed ora compariva nel fermento e nella schiuma, come quando si conficca un sughero dentro una botte. [...] i poveracci urlavano e il mare li sfotteva [...]» (*The Winter's Tale*, III.3.86-90, 96; tr. it. Demetrio Vittorini).

¹⁶ «La carcassa marcita di un vascello, / Senza sartie, albero, vela. Persino i topi, / Istintivamente, l'hanno abbandonata.» (*The Tempest*, I.2.146-48; tr. it. Agostino Lombardo).

¹⁷ «Calate l'albero! Presto! Più giù, più giù! Venite all'orza e date la vela maestra! [...] Serrate, serrate! Abbassate le vele – andiamo al largo! Serrate!» (I.1.34-35, 49-50)

¹⁸ «“Mercy on us!” / “We split, we split!” – “Farewell, my wife and children!” / “Farewell, brother!” – “We split, we split, we split!”» («“Pietà di noi” –

che, si saprà subito dopo, non è che un'illusione teatrale messa in scena dalla magia di Prospero e quella nave spezzata sarà poi recuperata alla perfezione, come annuncia il Nostromo nel finale: «[...] our ship —/Which, but three glasses since, we gave out split —/Is tight and yare and bravely rigg'd, as when/We first put out to sea.»¹⁹ Quella nave dovrà compiere un ultimo viaggio per condurre i giovani principi nel regno di Napoli e riportare Prospero alla sua Milano con l'aiuto indispensabile del pubblico: «*Gentle breath of yours my sails/Must fill, or else my project fails,/Which was to please.*»²⁰

2. Il viaggio di *Pericle*

Tutte le navi cui si è accennato finora rimangono poco visibili sulla scena in quanto compaiono in momenti prevalentemente diegetici (fanno eccezione i testi di *Antony and Cleopatra* e *The Tempest*). In *Pericles*, uno degli ultimi drammi di Shakespeare che apre la fase della scrittura romanzesca, la nave invece non solo è lo strumento dei molti viaggi del protagonista, ma finisce con l'identificarsi completamente con il palcoscenico e con l'assumere diversi importanti significati simbolici.

Pericles è, a mio avviso, un testo molto importante per la sua natura fortemente sperimentale. Anzitutto è il dramma che segna il passaggio dalle grandi tragedie ai *romances*,

/ “Andiamo a pezzi, andiamo a pezzi”/“Addio, moglie mia, addio, figli miei!”/“Addio, fratello!” “A pezzi, a pezzi!”» (I.1.59-61)

¹⁹ «[...] la nostra nave/Che appena tre clessidre fa/Credevamo a pezzi/È vispa, nuova e gagliarda/Come la prima volta/Che la mettemmo in mare.» (V.1.222-224)

²⁰ «*Il vostro fiato gentile/Colmi le mie vele/Altrimenti fallisce/Il mio progetto/Che era di dar piacere.*» (Epilogue, 11-13)

aprendo così un momento nuovo di scrittura in cui è evidente la volontà di Shakespeare di percorrere strade diverse. Se da una parte egli riprende e sviluppa quella storia che aveva solo accennato in una delle sue prime commedie, la storia di Egeone nella *Comedy of Errors*, questo non rappresenta un tornare indietro, una mancanza di idee che lo porta ad attingere ai suoi stessi testi, ma un passo audace nell'applicare una struttura squisitamente narrativa a un testo drammatico. Egeone aveva raccontato la sua storia in pochi versi iniziali per poi lasciare la scena ai protagonisti della commedia e riapparire solo nel finale ove, con la sua presenza, contribuisce alla conclusione felice dell'intera vicenda; Pericle, al contrario, la sua storia la vive dinanzi al pubblico spostandosi con la nave da un'isola all'altra, confrontandosi di volta in volta con nuove avventure, ovvero con la vita, in un percorso frastagliato, difficile e altalenante come quello di Ulisse.

Il mare, nel racconto del mercante Egeone, è solcato da numerosi vascelli che testimoniano con la loro presenza la fervente attività mercantile che si svolgeva fra le isole del Mediterraneo. Pericle, principe di Tiro, verso la fine del viaggio artistico di Shakespeare, solcherà nuovamente quei mari non a fini commerciali ma in un sofferto percorso di ricerca della propria identità smarrita, una sorta di odissea che sembra ripercorrere quella del più famoso eroe greco.

Il personaggio omerico ha attraversato nei secoli la cultura occidentale rappresentando uno degli archetipi più importanti di riferimento anche per la sua polivalenza e «costituisce fin dall'inizio della sua esistenza mitico-letteraria un modello, una *forma* 'multiforme' (*polytropos*) di vita umana piena di potenzialità.»²¹ Se il personaggio di Ulisse,

²¹ Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 14.

eroe dell'*Iliade*, era stato già utilizzato da Shakespeare nel *Troilus and Cressida* nella veste di politico astuto, estremamente abile nell'utilizzare il linguaggio retorico allo scopo di persuadere e di ingannare, è l'Ulisse dell'*Odissea*, quel «paradigma della conoscenza del mondo e di sé nel dolore»²² che costituisce il modello principale di riferimento nella costruzione del personaggio di Pericle. La sua vicenda – presentata come un'odissea non meno sofferta di quella dell'eroe omerico, come un viaggio interminabile sulle onde del mare e nel mare in tempesta della sua mente e del suo cuore – si concluderà non solo ricongiungendosi con i suoi familiari ma soprattutto con il ritrovamento della propria identità smarrita e con il raggiungimento di una conoscenza più profonda di sé e del mondo.²³

Il viaggio interiore di Pericle inizia dal confronto con uno degli aspetti più essenziali della vita dell'uomo, quello della sessualità. Come è noto, il Principe di Tiro viene attirato ad Antiochia dalla fama della bellezza della figlia del re ed è pronto a rischiare la sua vita per ottenerne la mano. L'attrazione esclusivamente fisica verso la giovane donna emerge immediatamente dalle parole che egli pronuncia nel vedere la principessa per la prima volta:

Her face the book of praises, where is read
 Nothing but curious pleasures [...]
 You gods that made me man, and sway in love,
 That have inflamed desire in my breast

²² *Ibid.*, pp. 14-15.

²³ Un'analisi di *Pericles* basata sugli studi di Julia Kristeva (*Strangers to Ourselves*), Jacques Derrida (*De l'hospitalité*) e Siegmund Freud ("Il perturbante") è stata proposta da chi scrive nel saggio "A Stranger in the Mirror: *Pericles* and the Search for Identity" (*Anglistica – AION*, Vol. 6, n. 2, 2002 – vol. 7, n. 1, 2003, pp. 75-95).

To taste the fruit of yon celestial tree
 Or die in the adventure, be my helps,
 As I am son and servant to your will,
 To compass such a boundless happiness!²⁴

I commentatori di questo passo vi leggono di solito un riferimento all'ultima fatica di Ercole, la lotta contro un drago per cogliere mele nel giardino delle Esperidi, interpretazione questa corroborata da un esplicito riferimento di Antioco che, dopo soli tre versi, definisce la figlia «this fair Hesperides» (v. 28). Ma se certamente l'atmosfera di tutto il *Pericles* è fortemente pagana, non si può annullare del tutto l'influsso della cultura cristiana e il richiamo all'Eden e al peccato originale è evidente. Pericle, dunque, non solo desidera la sua Eva ma, sia nella parola che nell'azione, risulta fortemente blasfemo nell'invocare l'aiuto divino in un'impresa in cui non esita a mettere a repentaglio un dono prezioso e sacro come la vita pur di assaggiare il frutto proibito.

Pericle presto scoprirà che la sua sfida è molto più ardua di quanto egli abbia mai potuto immaginare e si troverà a confronto con uno dei tabù più antichi e più intoccabili legati alla sfera della sessualità: l'incesto. Questa volta l'eroe si ritrae inorridito e impaurito per la sorte che lo attende, che non è solo il timore di essere ucciso da Antioco affinché il suo segreto rimanga tale, ma è il peso della macchia che sente su di sé, per non aver saputo guardare oltre l'este-

²⁴ «Il suo volto un volume di lodi, dove non si leggono/che squisiti piaceri [...] Voi, dèi, che mi faceste uomo e governate l'amore,/che avete acceso nel mio petto il desiderio/di gustare il frutto di quest'albero celeste,/o di morire nell'avventura, siatemi d'aiuto,/se è vero che sono figlio e servo del volere vostro,/affinché io afferri tale sconfinata felicità!» (*Pericles*, I.1.16-17, 20-25; tr. it. Alessandro Serpieri).

riorità di un corpo e per aver dato ascolto solo alla fiamma della sua passione. Tornato a Tiro, egli troverà conforto nella saggezza delle parole di Elicano che gli consiglia di allontanarsi in segreto – «go travel for a while»²⁵ – e darà così inizio al suo viaggio penitenziale.

La prima isola verso cui Pericle fa vela è Tarso, ove una terribile carestia sta affamando e decimando la popolazione. Egli sa dunque di poter portare conforto – segnando così anche l'inizio del suo percorso espiatorio – e offre il carico delle sue navi al governatore Cleone, assicurandolo sulla bontà delle sue intenzioni:

We have heard your miseries as far as Tyre
 And seen the desolation of your streets;
 Nor come we to add sorrow to your tears,
 But to relieve them of their heavy load;
 And these our ships you happily may think
 Are like the Trojan horse, was stuff'd within
 With bloody veins expecting overthrow,
 Are stored with corn to make your needy bread,
 And give them life whom hunger starved half dead.²⁶

La leggenda del cavallo di Troia viene qui riproposta in termini esplicitamente ribaltati. Il nuovo Ulisse non vuole portare la morte ma è lì per riportare la vita, per compiere un atto di rinascita e di rigenerazione che, prima che su se stesso, deve essere esercitato sugli altri.

²⁵ «[...] andate in viaggio per un poco [...]» (I.2.106)

²⁶ «Fino a Tiro abbiamo udito delle vostre disgrazie/e ora abbiamo visto la desolazione delle vostre strade./Non veniamo per aggiungere dolore al vostro pianto,/ma per alleviarne il grave peso;/e queste nostre navi, che potreste pensare riempite/come il cavallo di Troia di sanguinarie vene/pronte a riversarsi fuori e a distruggervi./sono stivate di grano per fare il pane che vi manca/e ridare vita a quanti la fame ha quasi spento.» (I.4.88-96)

Ma è nel secondo atto che vediamo l'Ulisse dell'*Odissea* messo alla prova nella sua forza d'animo. La scena si apre con Pericle, naufrago sulla spiaggia di Pentapoli, solo e senza più nulla, che riflette sull'impotenza dell'uomo rispetto alle forze della natura:

Yet cease your ire, you angry stars of heaven!
Wind, rain, and thunder, remember earthly man
Is but a substance that must yield to you,
And I, as fits my nature, do obey you.²⁷

Pericle non può che piegarsi al volere degli dèi e riconoscere la propria debolezza. Ai pescatori che lo aiutano si presenterà come «A man whom both the waters and the wind, / In that vast tennis-court, hath made the ball / For them to play upon [...]»²⁸ Poco dopo, quando la sua armatura verrà ripescata, Pericle ringrazierà la dea Fortuna e pronuncerà versi che esplicitano quella funzione catartica propria del mare in tutto il testo, sottolineando dunque la necessità per l'eroe di essere sottoposto a una serie di prove al fine di rinsaldare il suo vigore morale:

It [Pericles's armour] kept where I kept, I so dearly loved it,
Till the rough seas, that spares not any man,
Took it in rage, though calmed hath given't again.²⁹

²⁷ «Calmate la vostra ira, infuriate stelle del cielo! / Vento, pioggia e tuono, ricordate che l'uomo terreno / è sostanza che a voi per forza cede, / ed io, come si addice alla mia natura, vi obbedisco.» (II.1.1-4)

²⁸ «Un uomo che le onde e il vento / si sono giocati come una palla / in quel loro enorme campo di pallacorda [...]» (II.1.59-61)

²⁹ «La [l'armatura] tenni sempre con me, / tanto mi era cara, / finché il tempestoso mare, che non risparmia uomo, / se la prese con la sua furia, anche se ora / si è calmato e me la rende.» (II.1.131-133)

Nel quarto atto la scena si sposta su Marina, oramai quattordicenne, che l'invidiosa Dioniza crudelmente tenta di sopprimere con l'aiuto di un sicario; tuttavia il turpe assassinio non verrà compiuto poiché la giovinetta viene rapita dai pirati (anche per lei, dunque, come per Amleto, i pirati rappresentano uno strumento di salvezza). Condotta sulla loro nave fino a Mitilene e venduta ai tenutari di un bordello, Marina riuscirà a sopravvivere e soprattutto a mantenere intatto il proprio onore.

Anche in questo caso si nota un'evidente opposizione simmetrica fra Marina, simbolo supremo di castità e di virtù, e la figlia di Antioco, emblema di lussuria e di peccato. Marina, dunque, nel rappresentare anche una parte importante di Pericle stesso, contribuisce con la sua vicenda al compimento del percorso penitenziale del padre. Le sventure di Marina, la cui virtù, fermezza e forza d'animo vengono messe alla prova in una situazione estrema come è appunto quella di un luogo ove si pratica la prostituzione, sottolineano quanto il tema della sessualità non sia stato soltanto l'elemento conflittuale di avvio della vicenda drammatica ma rimanga il tema centrale di tutto il testo e come Marina, nella sua battaglia contro una sessualità peccaminosa, possa vedersi come riflesso di Pericle. Questi, tornato nel frattempo in scena, viene persuaso della morte della figlia dalle false parole di Cleone e Dioniza e, piangendo la presunta morte di Marina, questa volta – come ci racconta il narratore/coro, Gower³³ – si abbandona completamente al suo dolore, spezzato da una prova troppo dura per lui:

³³ Sulla figura di Gower cfr. Simonetta de Filippis, *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca* (Roma, Bulzoni, 2003, 155 pp.), in particolare le pp. 73-92.

GOWER

[...] Pericles, in sorrow all devoured,
 With sighs shot through, and biggest tears o'ershowered,
 Leaves Tharsus and again embarks. He swears
 Never to wash his face, nor cut his hairs.
 He puts on sackcloth, and to sea. He bears
 A tempest, which his mortal vessel tears,
 And yet he rides it out.³⁴

All'inizio del quinto atto, Gower riprende il filo del racconto di Pericle che «[...] driven before the winds, he is arrived/ Here where his daughter dwells; and on this coast/Suppose him now at anchor.»³⁵ (V.14-16). Ed è proprio sulla sua nave che si svolgerà la splendida scena dell'agnizione fra lui e Marina, una nave che diventa questa volta esplicitamente palcoscenico dell'azione teatrale:

GOWER

In your supposing once more put your sight;
 Of heavy Pericles, think this his bark;
 Where what is done in action, more if might,
 Shall be discovered. Please you sit and hark.³⁶

Pericle, ottenebrato dal dolore, sembra aver perso ogni interesse alla vita e persino i suoi sensi sembrano rimanere

³⁴ «[...] Pericle, divorato dalla pena,/squassato dai respiri e dalle più grosse lacrime infradiciato,/lascia Tarso e di nuovo fa vela. Giura/di non lavarsi più il viso né tagliarsi i capelli,/si veste di tela di sacco, e via per mare./Reca in sé una tempesta che scuote il suo vascello/mortale, ma la sostiene e vive.» (IV.4.25-31)

³⁵ «[...] sospinto dai venti, egli è arrivato/qui, dove vive sua figlia; e su questa costa/immaginatelo ora ancorato.» (V. 14-16)

³⁶ «Nel vostro immaginare una volta ancora mettete/gli occhi stessi: del triste Pericle pensate/sia questa la nave, dove ciò che nell'azione avviene./e più se si potesse, sarà da voi scoperto./Prego, sedete ed ascoltate.» (V. 21-24)

La nave di Shakespeare, dunque, conduce i personaggi e il pubblico sui mari tempestosi delle passioni dell'animo umano, della mente e dell'inconscio. Strumento di viaggi reali o interiori, icona epocale non solo del grande sviluppo marittimo e commerciale ma anche simbolo di movimento e di fluidità nel clima di incertezza e di trasformazione tipico della nuova cultura barocca del primo Seicento, la nave si fa metafora della vita e del teatro, palcoscenico reale e simbolico nel mondo shakespeariano.

Jane Wilkinson

**Veicoli di viaggio e racconto: 'bolekaja', camion
e autobus nella letteratura nigeriana**

The driver, who had kept silent the whole day, has now raised his voice in song [...] He is singing to his car just as the poets of old sang to their camels:

*How shapely is your steering-wheel astride
its metal stem.*

*No sleep or rest tonight we'll have till
Sitt Nafour is come.*

Another voice is raised in answer:

*From the lands of Kawal and Kambu on
a journey we are bent.*

*His head he tossed with noble pride, resigned
to our intent.*

*The sweat pours down his mighty neck
and soaks his massive sides.*

*And sparks around his feet do fly as to
the sands he strides.*

Then a third voice rose up in answer to the other two.

[...]

And so we continued on, while every vehicle, coming or going, would stop and join us until we became a huge caravanserai of more than a hundred men who ate and

drank and prayed and got drunk.
 Tayeb Salih, *Season of Migration to the
 North*¹

Oggetto di sogno, racconti, canti encomiastici, bersaglio di costruzioni simboliche di vario genere, i veicoli di trasporto passeggeri svolgono un ruolo importante nella cultura africana poiché offrono modi di immaginare la comunità, rappresentare i suoi problemi e inventare strategie di sopravvivenza. Essi sono una versione postcoloniale e terrestre della nave dello stato intorno ai quali si narrano storie, si costruiscono identità, si creano allegorie della nazione.

«The Beautiful Ones Are Not Yet Born» («Gli Esseri Belli Non Sono Ancora Nati») recita la scritta riportata sul retro di un autobus ganaense che fornisce il titolo del primo romanzo di Ayi Kwei Armah (1968). Il volume si apre e si chiude con una scena di corruzione: il conducente dell'autobus dà una bustarella a un ufficiale di polizia in modo da poter riprendere il viaggio. Ed è solo dopo la partenza del veico-

¹ Tayeb Salih, *Season of Migration to the North*, tr. ingl. Denys Johnson-Davies, London, Heinemann Educational Books, 1969: «L'autista, che era rimasto in silenzio tutto il giorno, eccolo levare la voce in un canto. Una voce dolce, mielata, che non penseresti sua. Canta della sua macchina come i poeti in tempi antichi cantavano dei loro cammelli: /Il tuo volante è liscio e messo sull'acciaio/e tranne che a Sitt Nafour stanotte non si dorme. /Un'altra voce si levò a contraltare: /Dalle terre di Kawal e al-Kambu decisi ad andare/lei abbassò la testa contenta di viaggiare./Scorre il sudore ai fianchi dal suo possente collo/e mentre nel deserto va, il fuoco le brucia attorno./Una terza voce si levò in riposta alle prime: /.../Questo mentre ogni macchina che ci passava vicino, in salita o in discesa, si fermava, finché non si formò un'immensa carovana, più di cento uomini che mangiarono, bevvero, pregarono e si ubriacarono.» (Tayeb Salih, *La stagione della migrazione al Nord*, tr. it. Francesco Leggio, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 102-3). Entrambe le versioni, che differiscono sensibilmente l'una dall'altra, sono tradotte dall'arabo.

lo che il narratore scorge la scritta, emblema di una condizione generale in cui la speranza per un futuro migliore viene postulata, negata, differita, ma non cancellata:

The man watched the bus go all the way up the road and then turn and disappear around the town boundary curve. Behind it, the green paint was brightened with an inscription carefully lettered to form an oval shape:

THE BEAUTYFUL ONES
ARE NOT YET BORN

In the center of the oval was a single flower, solitary, unexplainable, and very beautiful.²

Due anni dopo, sarà l'immagine di un *bolekaja* o *mammy wagon* (camion trasporto passeggeri), con dipinto sul retro in bella calligrafia il nome o motto «Rinato», a essere scelta per la copertina della nuova serie di una delle più prestigiose riviste africane, *Transition*, trasferitasi nel 1970 dall'Uganda al Ghana alla ricerca di una maggiore libertà di espressione:

As any visitor to Ghana will know – much humour and wisdom is to be found on the backsides of 'mammy wagons' or 'tro-tros' which provide the bulk of cheap daily transport into and out of Accra. There was no better way of announcing our rebirth in Ghana than by reproducing one of the most oft-repeated of these slogans.³

² Ayi Kwei Armah (1968), *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, London, Heinemann Educational Books, 1969, p. 183: «L'uomo guardò l'autobus risalire la strada, poi girare e sparire nella curva che delimitava la città. Sul retro, sulla vernice verde spiccò una scritta impressa con cura a formare un ovale: /GLI ESSERI BELLI NON SONO ANCORA NATI/ Al centro dell'ovale vi era un unico fiore, solitario, inspiegabile e bellissimo.» (tr. it. Angelo Ferrillo).

³ Nota del direttore, Rajat Neogy, "Between Covers", *Transition*, vol. 38, 1971, p. 3: «Come qualunque visitatore del Ghana saprà, si può trovare

Sotto nomi diversi, il *bolekaja* ricompare in numerosi paesi e testi africani (basta ricordare il *matatu* in cui viaggiano, raccontandosi le proprie storie e quelle del loro paese, i protagonisti del romanzo *Devil on the Cross* del keniano Ngugi wa Thiong'o, e, pur trattandosi di un pullman di lusso ad aria condizionata, il coach che trasporta i loquaci passeggeri insieme alla loro «Hostess», «The Black Lady The», in una riscrittura dei *Racconti di Canterbury* dell'autrice guyanese-nigeriana, Karen King Aribisala).⁴ È infatti la Nigeria il paese in cui la presenza del *bolekaja* assume maggior rilievo nelle opere letterarie e teatrali.⁵

Diventare il conducente o il proprietario di un veicolo di trasporto passeggeri è l'aspirazione di diversi protagonisti di romanzi, racconti e opere teatrali nigeriani. Camion, autobus, taxi sono visti come mezzi per ottenere agiatezza e indipendenza, sfuggire al pantano della disoccupazione e dell'insicurezza. Per realizzare il sogno, bisogna passare a una fase progettuale: inventare sistemi per acquisire i permessi o le patenti indispensabili, farsi assumere da un servizio di trasporti o trovare i fondi necessari per comprare

tanto umorismo e saggezza sul retro dei 'mammy wagons' o dei 'trotros' che forniscono il grosso del trasporto pubblico a basso prezzo verso e da Accra. Non c'era modo migliore di annunciare la nostra rinascita nel Ghana se non riproducendo uno di questi slogan tanto spesso ripetuti.» (tr. it. Angelo Ferrillo).

⁴ Karen King Aribisala, *Kicking Tongues*, London, Heinemann Educational Books, 1998.

⁵ Per non parlare della critica. Il significato del termine 'Bolekaja', 'scendi che facciamo a pugni', denoterebbe l'atteggiamento aggressivo dei procacciatori di passeggeri sui camion e sugli autobus nigeriani. Il vocabolo è stato adottato dai critici Chinweizu, Jemie Onwuchekwa e Ihechukwu Madubuike nel tentativo di difendere l'autenticità africana contro quegli scrittori da loro ritenuti troppo inclini ad adottare termini, immagini e miti provenienti dalla tradizione europea.

un camioncino o un taxi. Ma anche quando si riesce ad acquistare la proprietà di un veicolo, il sogno rimane lontano, irraggiungibile come prima. Il possesso materiale in sé non basta. La forza e il potere che esso attribuisce devono essere incrementati da azioni simboliche. L'autista si rifornisce di talismani, adorna il suo veicolo di scritte, espressione sintetica dei timori che vorrebbe esorcizzare e dei valori, delle speranze e delle credenze che vorrebbe realizzare proiettandoli sul mezzo. D'abitudine, il veicolo viene portato, subito dopo l'acquisto, da un pittore di insegne perché vi dipinga uno o più slogan. Piccole imprese di pittura d'insegne fioriscono in quasi tutte le città, sistemate nelle vicinanze o all'interno dei mercati locali, nei centri urbani o in periferia, spesso accanto alle botteghe dei battilastra, che lavorano con i meccanici che riparano i veicoli danneggiati sul margine della strada.⁶

Accanto alle attività – direi quasi alle arti – creative e costruttive degli scrittori di slogan e degli addetti alla riparazione e manutenzione dei motori, ci sono occupazioni più losche, prodotto ed espressione dell'economia della nazione. Ed è soprattutto l'aspetto tenebroso ad attrarre l'attenzione degli scrittori nigeriani. Il problema della certificazione di sicurezza su strada e i trucchi cui questo dà luogo ritornano in diverse opere. "The Chimney of Ereko" (Il fumaiolo di Ereko), sopravvissuto a otto gravi scontri e a varie cadute nel pozzo prima di essere tolto dalla strada, e "The Incinerator", autorizzato, in seguito alla corruzione di un membro del Consiglio, a trasportare 70 passeggeri invece dei 40 previsti, sono due camion che figurano in A

⁶ Olatunde Bayo Lawuyi, "The World of the Yoruba Taxi Driver. An Interpretative Approach to Vehicle Slogans", *Africa*, vol. 58, n. 1, 1988, pp. 1-12.

Dance of the Forests di Wole Soyinka.⁷ Si tratterebbe di casi abbastanza banali di corruzione, se non fosse per le tragiche conseguenze cui danno luogo e il rilievo storico accordatogli dal *flashback* che riporta l'azione a diversi secoli addietro. Ciò permette, quindi, di identificare i veicoli di morte del presente con la «bara funebre» in cui gli schiavi venivano ammassati e trasportati per il fiume prima di raggiungere l'oceano e il viaggio verso le Americhe.⁸

Una strategia più complicata e fantasiosa viene presentata nel romanzo di T. M. Aluko, *Kinsman and Foreman* (1966), in relazione a «Safe Journey» (Viaggio sicuro), il camion trasporto passeggeri con gomme lisce e un freno a mano inservibile, proprietà di una società non per nulla 'a responsabilità limitata' e dal nome promettente ma inappropriato, «*Safe Transport Limited*» (Viaggi sicuri s.r.l.).⁹ Nel romanzo di Aluko, i camion che devono essere sottoposti a una prova di sicurezza su strada vengono portati all'officina di Safe Transport, dove si sostituiscono alle parti difettose parti di ricambio affittate dall'officina. Una volta superata la prova, le parti affittate vengono restituite alla società, mentre il veicolo del cliente torna alla sua condizione originaria e viene rimesso su strada, con conseguenze facilmente immaginabili.

⁷ Wole Soyinka, *A Dance of the Forests*, in *Complete Plays 1*, London, Oxford University Press, 1973. L'opera è stata composta nel 1960 in occasione dei festeggiamenti per l'indipendenza della Nigeria.

⁸ Femi Euba, l'attore che impersonava il Mercante di Schiavi in *A Dance of the Forests* nella messa in scena del 1960, ha ripreso il parallelo suggerito da Soyinka in un proprio testo, *The Gulf*, messo in scena nel 1984. Sul confronto tra le vittime dei mediatori di oggi e di quelli della tratta, vedi Christine Fioupou, *La Route: réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka*, Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi, 1994, pp. 68-70.

⁹ Timothy M. Aluko, *Kinsman and Foreman*, London, Heinemann Educational Books, 1966.

Considerazioni sulla strada, sugli autoveicoli e sul problema del trasporto stradale in Nigeria compaiono in diversi scritti di Wole Soyinka, che vanno da una satira radiofonica sulla corruzione della polizia,¹⁰ ad articoli giornalistici,¹¹ scenette di varietà,¹² poesie¹³, romanzi, opere teatrali e autobiografiche.¹⁴ Dopo *A Dance of the Forests*, il mondo della strada ricompare soprattutto in *The Road*, l'opera su cui si concentrerà la mia analisi, che comprende e rielabora alcune delle composizioni precedenti.¹⁵

In *The Road*, i rischi e le pratiche illecite connessi all'automobilismo in Nigeria vengono trattati ampiamente e in profondità; lo stesso titolo, i personaggi, l'ambientazione e

¹⁰ "Oga Look Properly", *Radio Times* (Nigeria), September 18, 1960. Vedi Robert M. Wren, "The Last Bridge on *The Road*: Soyinka's Rage and Compassion", in *Research on Wole Soyinka*, edited by James Gibbs and Bernth Lindfors, Trenton, N. J., Africa World Press, 1993, pp. 107-113.

¹¹ "Bad Roads, Bad Users, Bad Deaths", *Daily Express*, 31.1.1962; "National Road Slaughter: We Must Show We Mean Business", *Sunday Times*, 31 July 1977; "1979: Year of the Road", *Daily Sketch*, 1 January 1979. Vedi Wren, "The Last Bridge", cit., e James Gibbs, "Tear the Painted Masks. Join the Poison Stains: A Preliminary Study of Wole Soyinka's Writings for the Nigerian Press", in *Research on Wole Soyinka*, cit., pp. 225-261, per un riassunto del contenuto degli articoli di Soyinka.

¹² "Obstacle Race", in *Before the Blackout*, Ibadan, Orisun Acting Editions, s.d., pp. 32-38.

¹³ "Epitaph for Say Tokyo Kid", *The Horn*, 1962, e "For Segun Awolowo: a memorial to the son of Obafemi Awolowo, who died in a motor accident in July 1963". Diverse poesie della prima raccolta di Soyinka sono riunite sotto il titolo "Of the road".

¹⁴ Per un'analisi attenta e approfondita della presenza della strada e dei personaggi, dei veicoli e delle attività a essa collegati, cfr. Fioupou, *La Route*, cit.

¹⁵ Wole Soyinka, *The Road*, London, Oxford University Press, 1965. Per la ripresa di opere precedenti in *The Road*, si veda Wren, "The Last Bridge", cit., pp. 107-113.

il linguaggio¹⁶ del testo vi alludono. Ma l'interesse mostrato da Soyinka per il problema del trasporto stradale si esprime anche nella pluriennale, appassionata battaglia in cui l'autore si è impegnato per realizzare la riforma del comportamento automobilistico dei suoi concittadini. Soyinka ha promosso e partecipato direttamente a diverse campagne per la sicurezza stradale in Nigeria, prima come Maresciallo speciale del Reparto di sicurezza stradale dello stato dell'Oyo tra il 1977 e il 1983, assumendone la presidenza nel 1979, e poi, a partire dal 1988, come membro di una Commissione Federale per la sicurezza stradale, da lui presieduta fino al 1992.¹⁷ Frutto di un progetto nazionale lanciato con una massiccia e intensiva campagna pubblicitaria, l'ultimo sforzo intrapreso per combattere la falsificazione dei documenti di guida attraverso l'adozione di una nuova regolamentazione e di un nuovo formato per le patenti è naufragato tra l'ostruzionismo del pubblico e della burocrazia.

Malgrado *The Road* sia stata interpretata come un contributo alle campagne di educazione stradale cui Soyinka si sarebbe successivamente dedicato, nell'opera gli abusi legati alla guida e all'industria sviluppatasi intorno ad essa sono solo il punto di partenza per una riflessione più profonda.¹⁸ Oltre a satireggiare il comportamento su strada

¹⁶ I procacciatori oziosi di *The Road* russano «as if their exhaust has dropped off» (p. 153) («come se avessero perso il tubo di scappamento»), gli affari «[are] moving on greased wheels» (p. 212) («vanno lisci come l'olio»). Le versioni italiane dei brani di *The Road* sono tratte dalla traduzione di Marco Grampa (1980) ristampata in *Wole Soyinka*, a cura di Itala Vivan, Milano, Utet, 1995, pp. 345-454.

¹⁷ Cfr. James Gibbs, "The Writer and the Road: Wole Soyinka and Those Who Cause Death by Dangerous Driving", *The Journal of Modern African Studies*, vol. 33, n. 3, 1995, pp. 469-498.

¹⁸ Cfr. le osservazioni di Yemi Ogunbiyi e Agunloye riportate in Gibbs, "The Writer and the Road", cit., pp. 496-497.

degli autisti nigeriani e la corruzione diffusa nel paese, l'opera di Soyinka esplora il senso della ricerca artistica e si confronta con il mistero della morte, immergendosi in ciò che lui stesso ha chiamato l'«abisso» o «vortice» della transizione.¹⁹ Il testo di *The Road* è preceduto da una poesia e una nota dell'autore che collocano il dramma nel contesto del culto e della ritualità 'Agemo', ossia della dissoluzione della carne o del passaggio dalla vita alla morte: altra 'strada' o percorso che viene sospeso durante il rito.

Accanto ai conducenti, conducenti-apprendisti, procacciatori di passeggeri, commercianti di incidenti e falsari di patenti, che dipendono direttamente per i propri mezzi di sussistenza dalle attività e dalla popolazione degli autoparchi, ci sono anche altri personaggi che gravitano intorno a questo microcosmo della nazione. Il politicante locale, Capo-in-Città, recluta teppisti tra gli sfaccendati degli autoparchi, guidati da Say Tokyo Kid, autista di un camion trasporto-legna, mentre Documenti Joe, il poliziotto, intasca le bustarelle offerte da conducenti e falsari. Tutti partecipano all'economia, alla cultura e al culto della strada, economia circolare il cui quartiere generale si trova, come sarebbe da aspettarsi, sul bordo della strada, nella macabra bottega degli incidenti, AKSIDENT STORE. La bottega è gestita da Professore, ex-insegnante di catechismo e predicatore laico che ora divide il proprio tempo tra la falsificazione delle patenti e la ricerca del "Word", ricerca che richiede la raccolta e lo studio di parole colte da ritagli di giornali, schede di totocalcio nonché dai segnali stradali che Professore sradica dal suolo e porta con sé nelle sue peregrinazioni, contribuendo a incrementare gli incidenti che riforniscono di beni la sua bottega.

¹⁹ Wole Soyinka, "The Fourth Stage", in *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 140-160.

Nel mondo di *The Road* esiste una gerarchia sociale e professionale, come emerge dai dialoghi e dalle recite inscenate dai personaggi. Samson, che si autoproclama «King of touts! Champion of the motorpark!» («Re dei Procacciatori! Campione dell'autoparco!»), recitando la parte di un milionario, inventa una gerarchia tra i poliziotti che immagina di trovarsi di fronte mentre recitano la loro versione del Padre nostro – «Give us this day our daily bribe».²⁰ Prima di procedere alla distribuzione, impone loro di presentarsi nel giusto ordine: «officers first. Superintendents! [*flings the coins...*] Inspectors [*Action is repeated*] Sergeants!... Now that is what I call a well disciplined force. Next, those with one or two stripes... You may go now. And good hunting friends.»²¹

Una stratificazione complessa e conflittuale oppone autisti a procacciatori, autisti esperti ad apprendisti, procacciatori per un solo padrone a procacciatori disposti a lavorare per chiunque, autisti di mezzi privati a conducenti d'autobus e di camion, trasportatori di merci miscelanee a trasportatori di beni specializzati. Say Tokyo Kid, per esempio, vanta non solo il rifiuto di effettuare il trasporto passeggeri per evitare di sporcare il suo camion ma di essere uno specialista: «Timber is ma line. You show me the wood and I'll tell you what kinda insects gonna attack it, and I'll tell you how you take the skin off. And I'll tell you what kinda

²⁰ Soyinka, *The Road*, p. 155: «Dacci oggi la nostra bustarella quotidiana».

²¹ *Ibid.*, p. 155: «Ora attenti, prima i funzionari: Sovrintendenti!... Ispettori!... Sergenti!... Ecco quella che chiamo un'arma ben disciplinata. E adesso quelli con una o due strisce... Ora potete andare. E buona caccia, amici.»

spirit is gonna be chasing you when you cut it down».²² A dispetto del suo linguaggio, modellato sui gangster dei film americani, Say Tokyo Kid è ancora immerso in un mondo animista. Per lui, ciascuno dei tronchi che trasporta ha il proprio spirito, che va trattato con il dovuto rispetto, osservando il giusto rituale:

You reckon you can handle a timber lorry like you drive your passenger truck. You wanna sit down and feel that dead load trying to take the steering from your hand. You kidding? There is a hundred spirits in every guy of timber trying to do you down cause you've trapped them in, see? There is a spirit in hell for every guy of timber. [*Feels around his neck and brings out a talisman on a string.*] You reckon a guy just goes and cuts down a guy of timber. You gorra do it proper man or you won't live to cut another log.[...] Until that guy is sawn up and turned to a bench or table, the spirit guy is still struggling inside it.²³

Differenze di stato dipendono non solo dal contenuto del veicolo, ma dalla sua natura e struttura. I comuni *bolekaja*, in cui i passeggeri si possono accomodare dove vogliono,

²² *Ibid.*, p. 172: «Il legno è la mia specialità. Fammelo vedere e ti dirò quali insetti lo attaccano, e ti dirò come togliere la corteccia. Ti dirò quale spirito ti darà la caccia quando lo tiri giù».

²³ *Ibid.*, pp. 171-172: «Pensi di poter portare un carico di legna come se fosse uno di passeggeri? Prova a sederti e ti accorgerai che il carico morto ti strappa il volante di mano. Ma scherzi? Ci sono cento spiriti in ogni tronco che cercano di fregarti perché tu li hai intrappolati. C'è uno spirito per ogni tronco giù all'inferno. (*Si tasta intorno al collo e mostra un talismano appeso a una corda*). Tu credi che sia semplice andare a tagliare legna. Dovrai farlo bene amico, o non vivrai abbastanza da tagliare un altro albero. [...] E fin quando tutto non è segato e diventato una panca o un tavolo, lo spirito è dentro che lotta.»

uno di fronte all'altro o con il volto rivolto al retro del veicolo, non vanno confusi con gli autobus in cui sia i passeggeri sia l'autista sono seduti nel senso di marcia. Veicolo e autista sono tutt'uno: il veicolo diviene un'estensione del corpo del conducente. Autista, procacciatore e veicolo sono inseparabili; l'idea che qualcun altro possa guidare il veicolo è fonte di grande sofferenza sia per il conducente che per il suo assistente. Quando Professore gli chiede l'indirizzo, Samson pensa momentaneamente di usare la formula adoperata dalla polizia: «without fixed abode» («senza fissa dimora»), ma poi preferisce «Samson, Apprentice Driver to Kotonu, LE 2539, NO DANGER NO DELAY – Everybody knows No Danger No Delay. No, I forgot, somebody else is driving No Danger now».²⁴ Ritirarsi dalla strada è inconcepibile: buona parte dell'azione di *The Road* è dedicata allo sforzo di Samson di dissuadere Kotonou – l'autista con cui lavora da nove anni sempre sullo stesso camion, «No Danger No Delay» – dal dare corso alla propria decisione di lasciare la strada e dedicarsi al commercio in incidenti. Non deve quindi sorprendere se accanto e dietro ai personaggi che compaiono in scena si trovino i ricordi dei loro predecessori leggendari, le cui gloriose imprese vengono celebrate in canti encomiastici, recite e narrazioni epiche che contribuiscono alla costruzione di una mitografia della strada e di coloro che la frequentano tale da far dimenticare lo squalore e il degrado del presente:

KOTONU: Where is Zorro who never returned from the North
without a basket of guinea-fowl eggs? Where is Akanni

²⁴ *Ibid.*, p. 204: «Samson, seconda guida di Kotonu, LE 2539, NÉ PERICOLO NÉ RITARDO – tutti conoscono Né Pericolo Né Ritardo. No, dimenticavo, qualcun altro guida Né Pericolo adesso».

the Lizard? I have not seen any other tout who would stand on the lorry's roof and play the samba at sixty miles an hour. Where is Sigidi Ope? Where is Sapele Joe who took on six policemen at the crossing and knocked them all into the river?

SAMSON: Overshot the pontoon, went down with his lorry.

KOTONU: And Saidu-Say? Indian Charlie who taught us driving? [...] Where is Humphrey Bogart? Cimarron Kid? Have you known any other driver take an oil-tanker from Port Harcourt to Kaduna non-stop since Muftau died? Where is Sergeant Burma who treated his tanker like a child's toy?²⁵

Il topos *Ubi sunt* percorre l'opera facendo da malinconico contrappunto alla superficie comica e satirica dell'azione principale e ricordando a lettori e spettatori che più che tentativo di esorcizzare la morte, come Soyinka ha definito la scrittura di *The Road*,²⁶ l'opera è una trenodia o lamento funebre.

Come in molti altri scritti africani, la strada non sembra portare da nessuna parte. I toponimi sono legati più alle favolose imprese dei conducenti del passato e al linguaggio iperbolico, accumulativo in cui queste vengono narra-

²⁵ *Ibid.*, p. 167: «KOTONU: Dov'è Zorro che mai tornava dal nord senza un cesto di uova di faraona? Dov'è Akanni la Lucertola? Non ho visto nessun altro bigliettaio stare in piedi sul tetto del camion e ballare la samba a sessanta miglia all'ora. Dov'è Sididi Ope? Dov'è Sapele Joe, che raccolse sei poliziotti all'incrocio e li buttò tutti nel fiume?/SAMSON: Mancò il ponte delle barche e andò di sotto col camion./KOTONU: E Saidu-Say? Indian Charlie che ci insegnò a guidare? [...] Dov'è Humphrey Bogart? E Cimarron Kid? Da quando è morto Muftau hai saputo di qualche autista che ha portato una cisterna da Port Harcourt a Kaduna senza fermarsi? Dov'è il sergente Birmania che trattava la sua come un giocattolo?»

²⁶ Cfr. Fioupou, *La Route*, cit., p. 142.

te, che alle imprese del presente realizzate in località e strade anonime. La strada è una trappola, rispecchiata all'interno dell'opera dalla ragnatela che i personaggi guardano, tastano con un bastone, osservando l'arrivo di nuove vittime per soddisfare l'appetito vorace del ragno che vi si nasconde. La strada, tuttavia, è anche oggetto di culto: è la strada a fornire le vittime per le offerte sacrificali a Ogun, dio yoruba della metallurgia e della strada, nonché protettore dei conducenti, i quali lo celebrano nel festival annuale. Gli scontri automobilistici che avvengono quasi ogni giorno nelle vicinanze dell'Aksident Store servono all'arricchimento spirituale oltre che materiale degli 'officianti'. La lunga seduta serale dedicata alle bevute di vino di palma in cui si impegnano il Professore e i suoi seguaci o discepoli è una sorta di eucaristia, programmata appositamente affinché coincida con la messa celebrata nella chiesa cristiana visibile sul fondo della scena.

Non sono, quindi, gli aspetti satirici e allegorici di *The Road* a dominare, bensì il tono nostalgico e la qualità epica dell'opera. Gli autisti, i procacciatori di clienti, i teppisti cercano nel fascino del passato – quello della propria giovinezza, o della vita dei loro leggendari predecessori – una loro legittimazione. Malgrado lo squallore della loro vita attuale, essi partecipano ancora, sia pure solo grazie ai ricordi, a un universo epico. Kotonou, l'autista 'coast-to-coast' la cui crisi costituisce il nerbo della trama, ha una genealogia che lo segna come potenziale eroe. Non solo nato ma addirittura concepito in un camion, Kotonou ha per padre Kokol'ori, un 'truck-pusher' o carrettiere, «the first of the truck-pushers and the randiest between Obalende and Agege».²⁷ In pos-

²⁷ *Ibid.*, p. 189: «primo e più libidinoso dei carrettieri tra Obalende e Agege».

sesso, a differenza dei compagni, di una vera licenza, Kokol'ori è morto sul lavoro, come gli eroi del passato, quando un camion gli si è lanciato sulla schiena schiacciandolo su un carico di stoccafisso. Ma Kotonou non intende seguire l'esempio del padre. Dopo essersi scontrato inavvertitamente con un festeggiante mascherato alla festa dei Conducenti, decide di ritirarsi. Il suo modello è diventato il Sergente Birmania, conducente di autocisterne e commerciante part-time in parti di ricambio all'Aksident Store del Professore, attività, questa, che sarebbe diventata a tempo pieno se Birmania non fosse «gone up in a pyre that would have honoured Sango himself».²⁸ Meglio commerciare in morti, Kotonou conclude, che fare da testimone alla morte o morire personalmente. Ma anche il commercio in incidenti mortali non è più quello di una volta: il Sergente Birmania, come dimostra la sua morte spettacolare, resta una figura mitica; canti encomiastici continuano a essere creati in sua memoria, non solo del Birmania conducente di autocisterne ma anche del Birmania commerciante in parti di ricambio, ed è improbabile che Kotonou riuscirà a emularlo.

Abbandonare la strada significa abbandonare il movimento, il viaggio, la scoperta del nuovo. La bottega Aksident Store è situata in un ex-*bolekaja* o 'mammy waggon', ridotta a una presenza sbilenca e immota. Privata delle gomme, è destinata alla stasi. Anche se non ci sono rapporti diretti tra i due testi, è difficile non scorgere nella bottega, circondata com'è da mucchi di pneumatici consumati, mozzi di ruota e paraurti contorti, un'eco postcoloniale della stazione della Compagnia in *Heart of Darkness*:

²⁸ *Ibid.*, p. 216: «saltato in aria in un rogo che avrebbe fatto onore allo stesso Sango [dio del tuono e del fulmine]».

I came upon a boiler, wallowing in the grass, then found a path leading up the hill. It turned aside for the boulders, and also for an undersized railway truck lying there on its back with its wheels in the air. One was off. The thing looked as dead as the carcass of some animal. I came upon more pieces of decaying machinery, a stack of rusty rails.²⁹

E anche nella ‘stazione’ di Professore, per continuare con l’eco conradiana, l’impressione è che non succeda nulla, non può succedere nulla, non vi è nessuna possibilità di cambiamento.

Anche se percepiamo sul palcoscenico l’ombra di un camion di passaggio che trasporta le vittime di uno degli scontri fino alla chiesa per la messa funebre, in questo inno alla poesia – oltre che agli abusi – della strada e della guida, l’unico veicolo che compare materialmente sulla scena è infatti un relitto. Ma se non è più strumento di viaggio, il *bolekaja* è tutt’ora strumento di racconto. Può ancora offrirsi come sede per una proiezione poetica e teatrale del movimento e dei trasferimenti che un tempo veicolava. Lo scambio delle parti frammentate di veicoli senza vita e dei vestiti e degli oggetti appartenenti ad autisti e passeggeri defunti non è, infatti, l’unica attività o commercio che avviene nella bottega. Oltre alla compravendita di beni, si svolgono davanti a

²⁹ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, New York and London, W. W. Norton and Company, 1988, p. 19: «Giunsi subito addosso a una caldaia sprofondata entro all’erbe, e poco discosto trovai un sentiero che saliva su per la collina. Faceva mille svolte per girare attorno ai pietroni, nonché a un vagoncino di ferrovia adagiato lí sul dorso con le ruote all’aria: una mancava. Aveva proprio l’aria d’essere morto, tal quale come la carcassa di una qualche bestia. Mi imbattei in parecchi altri pezzi di macchinario in rovina, quindi in una catasta di rotaie arrugginite.» (Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1984, p. 22; tr. it. Alberto Rossi).

essa le recite e messe in scena delle imprese del passato soprattutto da parte di Samson. Il *bolekaja* non è soltanto un bar e una bottega ma una sorta di camerino teatrale da cui estrarre costumi e maschere, realizzare trasformazioni magiche, risuscitare il passato, portarlo nel presente, proiettarlo nel futuro. Esso funge anche da tempio, da luogo di culto in cui venerare la guida in contrapposizione agli altri luoghi e oggetti di scena di *The Road*: la ragnatela, dove il ragno attende le sue vittime, e la Chiesa, che protegge gelosamente il proprio monopolio sul Verbo – parola unica, onnipotente, accentratrice, esclusiva – che il Professore cerca ormai altrove, tra le parole multiple, frammentate, dislocate e disseminate e tra le pratiche decisamente centrifughe della strada. E lo cerca anche, aspettando pazientemente, nel silenzio del suo muto servitore Murano, l'‘agemo’ dell'opera, visto da Professore come l'incarnazione del Verbo. Spillatore di vino di palma e principale officiante alla comunione serale, Murano è sospeso tra il mondo degli dei e quello degli umani, da quando, indossando la maschera di Ogun alla festa dei camionisti, è stato investito e apparentemente ucciso dal camion guidato da Kotonou.

Alla fine dell'opera, dopo che Murano ha di nuovo indossato la maschera ancestrale dell'*egungun*, girando su se stesso in una vorticoso danza di possessione, Say Tokyo Kid, Professore e forse lo stesso Murano sono morti o morenti. La maschera di Murano, svuotata, si rivela non essere altro che un mucchio di panni e rafia. I sogni degli autisti si sono dileguati, le loro recite finite. Le ultime parole di Professore, pronunciate mentre accenna a un gesto di benedizione, invitano non alla fede ma alla diffidenza. La sua ultima predica parla non di un ritorno all'unità del passato, ma del bisogno di accettare e imitare il modello dissipatore, perfido, cannibalistico della strada:

Breathe like the road. Be the road. Coil yourself in dreams, lay flat in treachery and deceit and at the moment of a trusting step, rear your head and strike the traveller in his confidence, swallow him whole or break him on the earth. Spread a broad sheet for death with the length and the time of the sun between you until the one face multiplies and the one shadow is cast by all the doomed. Breathe like the road, be even like the road itself...³⁰

La strada di Soyinka termina nell'oscurità. Le ultime parole di Professore si perdono, coperte ma anche in un certo senso riprese dal lamento funebre degli autisti.

L'invito di Professore a «respirare come la strada» è stato raccolto e portato avanti in altri testi letterari nigeriani: *The Famished Road*, di Ben Okri, ne è un ovvio esempio, in cui, oltre alla strada, metafora fin troppo trasparente per la condizione umana, si trova la natura 'in-between', transitoria, di Azaro, il protagonista. *Abiku* o bambino che ritorna, Azaro viaggia avanti e indietro tra il mondo degli spiriti e quello degli umani fino a quando decide di restare tra i vivi.³¹ Ma la prosecuzione più interessante dell'opera di Soyinka si trova, a mio parere, in *Basi and Company: A Modern African Folktale*, di Ken Saro-Wiwa, in cui una strada, Adetola Street, e l'autobus che la percorre, *Psalm 31*, offrono il modello

³⁰ Soyinka, *The Road*, pp. 228-229: «Respirate come la strada. Siate la strada. Avvolgetevi in sogni, appiattitevi nell'inganno e nel tradimento e nel momento del passo ignaro, tirate indietro la testa e colpite il viaggiatore nella sua fiducia, ingoiatelo intero o spezzatelo sulla terra. Spiegate un ampio lenzuolo per la morte con la lunghezza e il tempo del sole tra voi finché l'unica faccia si moltiplichi e l'unica ombra sia proiettata da tutti i dannati. Respirate come la strada, siate perfino come la stessa strada...»

³¹ Ben Okri, *The Famished Road*, London, Jonathan Cape, 1991. Almeno in questo romanzo; i viaggi di Azaro riprendono in *Songs of Enchantment*, London, Jonathan Cape, 1993.

di un'economia e di una cultura basate sulla serializzazione e la circolazione e su ciò che Michel de Certeau ha chiamato «surreptitious creativities», i trucchi e le tattiche che costituiscono l'arte dei deboli.³²

Il magazzino "Spare Parts store" di Adetola Street vende copie a buon mercato e prodotti d'occasione o, come recita il testo, «second-new», prodotti, in altre parole, «cannibalised from broken-down vehicles and [...] being sold as new» («cannibalizzati da veicoli in panne e [...] venduti come nuovi»; p. 18) – *mise en abyme*, si direbbe, del testo dello stesso Saro-Wiwa. I racconti sulle imprese di Basi vengono composti per mezzo dell'appropriazione e combinazione di frammenti rubacchiati da altri scrittori: non solo, autoriflessivamente, dalla bottega degli incidenti Aksident Store di *The Road*, ma anche dal titolo di una storia pubblicata a puntate in un giornale yoruba degli anni trenta, nonché da frammenti e citazioni tratti dal canone occidentale come «Veni vidi vici», «All the world's a stage», ecc. Qui – sia nella strada, sia nel libro – non esiste nulla di definitivo; tutto può essere interrogato, fatto a pezzi, rimontato, reinventato. Una ingurgitazione e riuso 'cannibalistico' governa la produzione, la poetica e la politica non solo di *Basi and Company: A Modern African Folktale*, ma degli altri testi nati intorno a Basi e alla sua compagnia. Tra smontaggi e rimontaggi, le storie di Basi trasmigrano da opera radiofonica a racconto breve a episodio in una sitcom TV (prodotta, scritta, diretta e commercializzata dall'autore), e poi a raccolte di

³² Ken Saro-Wiwa, *Basi and Company. A Modern African Folktale*, Epsom, Saros International, 1986. Veicoli e autisti svolgono una parte importante anche in altre opere di Saro-Wiwa come *Forest of Flowers*, Port Harcourt, Saros International Publishers, 1986, e *Sozaboy*, Port Harcourt, Saros International Publishers, 1986.

racconti e opere teatrali per bambini, adolescenti e adulti, cambiando stile, tono, registro e messaggio a ogni nuovo passaggio. *Basi and Company* è un veicolo, come l'autobus locale *Psalm 31*, che permette di rischiare, negoziare e sfruttare buche stradali, ingorghi e incidenti, incorporarli in un ulteriore flusso di sogni, trucchi e storie con cui inventare nuove vite, creare nuove configurazioni di significato costantemente rinnovabili, costituire un repertorio di tattiche per uso futuro.³³

³³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 96, 23. Per un'analisi più approfondita della serializzazione in *Basi and Company* si veda il mio "Second-New': Serialization and Circulation in *Basi and Company* by Ken Saro-Wiwa", in *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*, edited by Jacqueline Bardolph, Amsterdam & Atlanta GA, Rodopi, 2001, pp. 255-267.

Maria Stella

**Ancore e vele
L'invito al viaggio di Joseph Conrad**

[...] to the ships that are no more [...]
J. Conrad, *The Mirror of the Sea*

[...] Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

C. Baudelaire, *L'invitation au voyage*

1. Questo breve viaggio di carta e inchiostro sarà per mare. Lo strumento la vela, l'autore Conrad, il testo *The Mirror of the Sea*,¹ pubblicato nell'ottobre del 1906, come riorganizzazione in volume di una serie di 'sea sketches' composti tra il 1903-5 e già comparsi su varie riviste, a testimonianza di quanto il gusto per il bozzetto di genere marinaresco fosse ancora vivo e diffuso tra i lettori inglesi.

¹ Il testo cui si fa qui riferimento, da cui sono tratte le citazioni, è Joseph Conrad, *The Mirror of the Sea and A Personal Record*, Oxford, Oxford University Press (d'ora in avanti abbreviato in *M* o *PR* e seguito dal numero di pagina; la "Author's Note" a *A Personal Record*, verrà indicata con l'abbreviazione AN).

Considerato nella sua unità, il testo si propone a un tempo come resoconto autobiografico di esperienze di viaggio, come trattato-saggio sull'arte della vela, come vero e proprio racconto di mare. Dietro ognuna di queste componenti c'è naturalmente una precisa tradizione letteraria, che ha i suoi precursori nello Sterne di *A Sentimental Journey*, nella saggistica romantica di Hazlitt e De Quincey, nel racconto di mare dei grandi scrittori americani (Melville, Poe). Ma c'è anche il confronto con la narrativa dei contemporanei Stevenson, Kipling, Crane.² Un testo ibrido, dunque, che in certo senso volutamente enfatizza – sul piano dei contenuti, dei metodi e delle ottiche – il carattere intertestuale spesso legato alla scrittura di viaggio.³ Proprio per questa sua caratteristica, si presta a una serie di riscontri sull'uso e sulla funzione degli strumenti del viaggio stesso.

L'analogia tra scrivere e veleggiare risale del resto all'antichità classica, con il virgiliano *vela dare* e *vela trahere* riferito all'avvio e alla chiusura dell'opera, con le «vele della retorica» e i «remi della dialettica» ciceroniani. Anche la navicella dell'ingegno dantesco «Per correr miglior acque alza le vele». Non meraviglia quindi che in Conrad passione per la vela e passione per la scrittura coincidano, che del bagaglio del navigante faccia esplicitamente parte

² Robert Louis Stevenson in *In the South Seas* (1888-89) e in *The Amateur Emigrant* (1895) pone maggior enfasi di Conrad sull'erranza, sul gusto di viaggiare e cambiare in sé e per sé. L'epica kiplinghiana di *Captains Courageous* celebra un'azione collettiva estremamente diversa dai problematici e meditativi eroi conradiani. La relativizzazione dell'io, l'ironia e la condensazione di *The Open Boat* di Stephen Crane sono più vicine alla sensibilità conradiana, anche se diverso è l'uso del punto di vista del narratore e l'impianto stilistico generale.

³ Su questo problema interessanti notazioni sono contenute nella "Introduzione" dell'autore in V. De Caprio, *Un genere letterario instabile*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996.

l'armamentario letterario del mare da *Les travailleurs de la mer* (1866) di Victor Hugo a *The Open Boat* (1897) di Stephen Crane. Né che il manoscritto incompleto del primo romanzo *Almayer's Folly* accompagni l'autore di viaggio in viaggio, di terra in terra, né che lo scrittore infine si senta «compelled, unconsciously compelled, now to write volume after volume, as in past years I was compelled to go to sea, voyage after voyage». ⁴ Alle distanze che la nave misura, corrispondono quelle istituite dalla scrittura rispetto all'esperienza reale, alla tradizione, al lettore. E, viceversa, le oscillazioni, gli indugi, e il movimento in avanti (*prorsus*) con cui la narrazione trasporta il lettore sembrano mimare il movimento della nave stessa. ⁵

The Mirror of the Sea si colloca, con una sua visibile autonomia formale che lo distingue sia dalle raccolte di racconti di mare, sia dall'altro più 'terrestre' scritto autobiografico *A Personal Record* (1912), ⁶ in un momento di transizione tra due epoche. Sono, questi, anni in cui le strutture materiali, le direttrici e le modalità del viaggio per mare cambiano in modo vertiginoso, adeguandosi a quel riassetto mondiale dello spazio e del tempo di cui parla Stephen Kern nel suo

⁴ «[...] costretto, inconsciamente costretto ora a scrivere volume dopo volume, come in passato ero costretto ad andare per mare, viaggio dopo viaggio.» Questa e le successive traduzioni relative al saggio di Maria Stella sono della curatrice del presente volume.

⁵ Un interessante *excursus* diacronico sul rapporto tra viaggio e letteratura si trova in D. Capodarca, *I viaggi nella narrativa*, Modena, Mucchi, 1994.

⁶ In *A Personal Record* la memoria è senz'altro più legata alla matrice polacca. Un suggestivo paragone tra il mare di Conrad e l'oceano vivente rappresentato da Stanislaw Lem, anche egli scrittore polacco, in *Polaris*, è avanzato in Carlo Pagetti, *Joseph Conrad*, Il Castoro, n. 200, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

studio.⁷ Il vapore ha soppiantato la vela, prevalgono le rotte più utili ed economiche, il turismo si espande, il Mediterraneo si restringe.

Parallelamente, e in modo altrettanto veloce, cambia il modo di percepire e di raccontare queste trasformazioni: il Manifesto Futurista, con la sua esaltazione delle macchine, dei motori, della velocità è del 1908, mentre del 1914 è il n. 1 di *Blast*, manifesto di quel Vorticismo con cui la civiltà anglosassone ridimensiona gli entusiasmi dei neofiti italiani e rivendica a sé con orgoglio primati ben più antichi e solidi nella promozione tecnologica. Tra questi due momenti, nel 1912, si inabissa il *Titanic*, a conferma di come il progresso tecnico-scientifico esaspera e amplifichi, spettacolarizzandoli, creazione e catastrofe.⁸

Per quanto volto al passato, alla ricostruzione della propria formazione marinara giovanile, alla celebrazione dell'universo in via di estinzione della navigazione a vela, lo sguardo di Conrad in *The Mirror of the Sea* trae la sua forza persuasiva dall'agone con le forme del presente, dall'interrogazione inquieta e lucida sulle trasformazioni future dell'arte nautica, sulla rottura della sua tradizione:

Whatever craft he handles with skill, the seaman of the future shall be not our descendant, but only our successor.⁹

⁷ Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

⁸ Su questi problemi cfr. in particolare P. Prato, G. Trivero, A. Abruzzese, *Viaggio e modernità. L'immagine del mezzo di trasporto tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Shakespeare and Company, 1989, e R. Ceserani, *Treni di carta: l'immaginario in ferrovia. L'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993. Sulla nave vedi A. Pulega, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze, 1989.

⁹ *M*, p. 73: «Qualunque arte tratti con abilità, il marinaio del futuro non sarà un nostro discendente ma soltanto un nostro successore.»

Con un misto di sbigottimento e di ammirazione, che ricorda quello di Ruskin di fronte alla locomotiva in *Praeterita* (1885-89) e di fronte al quadro di Turner, Conrad guarda allo *steamer*, cercando di restituirne in parole la diversità, il peso specifico della sua materia, il suo rumore, le sue qualità morali:

The efficiency of a steamship consists not so much in her courage as in the power she carries within herself. It beats and throbs like a pulsating heart within her iron ribs, and when it stops, the steamer whose life is not so much a contest as the disdainful ignoring of the sea, sickens and dies upon the waves.¹⁰

È da questa attenzione critica alle novità e alle differenze che nasce la particolare forza della rappresentazione di *The Mirror of the Sea*. Il mito della vela non si costruisce esorcizzando la storia, ma nella consapevolezza delle sue dinamiche. Il sapere legato all'antico modo di navigare non si configura come astratta e nostalgica idealizzazione, ma viene ricostruito agli occhi del lettore nella concretezza dei suoi dettagli tecnici, oltre che nelle sue valenze filosofiche, estetiche, esistenziali. Il tema del lavoro sulla nave, con le sue efficienze e inefficienze, viene trattato in tonalità diverse che non escludono ironia e autoironia. Allo stesso modo la *pathetic phallacy* attribuita alla nave o all'elemento naturale non sempre risponde al fine di un addomesticamento dell'indomito, ma sottolinea piuttosto l'indifferenza

¹⁰ *M*, p. 64: «L'efficienza di una nave a vapore non consiste tanto nel coraggio quanto nella forza che porta dentro di sé. Il piroscampo batte e palpita come un cuore pulsante dentro le sue costole di ferro e, quando si ferma, si ammala e muore sulle onde, perché la sua vita non dipende tanto dalla lotta quanto dall'essere ignorato dal mare sdegnoso.»

di natura e tecnologia alla dimensione umana che con esse si misura e confronta e che ne viene, così, spesso relativizzata. La costanza della messa a fuoco sulla comunità della nave rivela Conrad sempre attento a problematizzare «lo stato morale dell'umanità». Dietro l'io autobiografico-saggistico – come dietro Marlow o dietro Lord Jim – c'è il marinaio, c'è l'uomo occidentale.¹¹ Nelle pagine conradiane, è sempre percepibile quella che Gadda nel suo straordinario saggio su Baudelaire e Rimbaud, *I viaggi, la morte*,¹² chiama «la meditazione dei problemi etici, una cura prammatica». In questo senso, se è vero, come sostiene Gadda, che negli scrittori 'migranti' «il viaggio rivissuto o immaginato come fine a se stesso conferisce alla vita una tonalità ariostesca o disetica», dovremmo piuttosto collocare Conrad nella categoria gaddiana dei 'sedenti' («preghiera di un'interpretazione corretta: sono sedenti coloro che non fanno del viaggio un fine a sé»). Di coloro, cioè, in cui la consapevolezza di una articolazione nel tempo, nella storia e nei doveri, prevale sulla tendenza prevalentemente spaziale, estetizzante, del sogno e del fantastico puro.¹³ Non sarà allora una sorpresa che nelle immagini e fin nel titolo di Conrad riaffiori la lezione di Baudelaire: penso in particolare al mare-specchio di *L'homme et la mer* («Homme libre, la mer est ton miroir») e di *La Musique* («D'autres fois, calme plat, grand miroir de mon désespoir»), ma anche al viaggio filtrato dall'arte

¹¹ Cfr. il capitolo dedicato a *Lord Jim* in Paolo Bertinetti, *Verso la sponda invisibile: il viaggio nella narrativa inglese da Dickens a Virginia Woolf*, Pisa, ETS, 1995.

¹² Carlo Emilio Gadda, *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 149-172.

¹³ Interessante a questo proposito il saggio di D. Porter, "Modernism and the Dream of Travel", in *Literature and Travel* (edited by M. Hanne), Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 53-69.

figurativa olandese di *L'invitation au voyage*).¹⁴ Secondo Gadda, infatti, Baudelaire non può considerarsi «un puro spaziale, in quanto si avverte in lui un orgasmo di origine etica». Anche in Conrad, dietro le forme dello scontento, è percepibile quello che con parole gaddiane riferite al poeta francese, potremmo chiamare «il rimpianto di un motivo etico che intessa la trama della vita». E proprio di questo rimpianto è figura la vela in *The Mirror of the Sea*.

2. Autobiografia, saggio, racconto convivono senza sovrapporsi in questo testo composito, narrando ognuno nel suo modo specifico il rapporto tra narratore e viaggio, navigante e natante. Nella più tarda “Author’s Note” a *A Personal Record*, tuttavia, Conrad tende a far prevalere sulle altre dimensioni, come caratterizzante l’intero volume, quella autobiografica, sottolineandone ripetutamente il carattere di «very intimate revelation»: una confessione di emozioni, una messa a nudo della propria relazione – «a great passion» – con il mare. Attraverso questa deformazione l’io plurivocale di *The Mirror of the Sea*, viene assimilato al più monolitico e univoco io di *A Personal Record*, pubblicato nel 1912. Quando Conrad scrive la nota, nel 1919, ancora un’altra epoca, assieme alla prima guerra mondiale, si è drammaticamente chiusa, e pesa come ulteriore stratificazione sullo sguardo retrospettivo che l’autore rivolge a sé, al proprio testo, alla storia. Ribadire il carattere confessionale della scrittura rispetto ai suoi tratti più distaccati e oggettivi serve a rinsaldare l’identità autoriale, a recuperare un rassicurante sen-

¹⁴ Sul tema del viaggio e del veliero in Baudelaire vedi L. Petromarchi, “Plonger au fond du gouffre: Baudelaire e la poetica romantica del naufragio”, in *Pathos: Il viaggio, la nostalgia* (a cura di F. Rosa e F. Zambon), Collana Labirinti n. 13, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Università di Trento, 1995.

so del passato dove io e mondo convergano. Ma, come ben colgono i critici più avveduti, i cui pareri Conrad astutamente riporta nella "Note", si tratta di una finzione difensiva, di una forzatura, in quanto in realtà nel libro «the personality is never quite revealed».¹⁵

L'autore stesso ne è del resto consapevole, se con ineffabile ironia così risponde al rilievo: «This book written in perfect sincerity holds back nothing – unless the mere bodily presence of the writer». Niente è nascosto, tutto è nascosto nel gioco di menzogne e sortilegi dell'io che stila queste *memories and impressions*, come le definisce il sottotitolo. Fantasma senza corpo nel suo libro, l'autore può così, in perfetta sincerità, dedicarlo ad altre presenze che infestano la sua scrittura:

[...] to the ultimate shapers of my character, convictions, and, in a sense, destiny – to the imperishable sea, to the ships that are no more, and to the simple men who have had their day.¹⁶

Presenze imperiture o ormai trapassate, fuori dal tempo, che inevitabilmente configgono il solo io scrivente nel tempo della mortalità. «Alle navi che non sono più»: bene sottolineava la volontà commemorativa di questa scrittura Lu-

¹⁵ «la personalità non è mai rivelata del tutto». Molte notazioni interessanti sul rapporto tra costruzione consapevole di una personalità pubblica, occultamento di sé e modalità retrospettiva del racconto, si trovano nello studio di E. Said, *Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1966.

¹⁶ AN, p. XXVI: «Questo libro, scritto in tutta sincerità, non nasconde nulla – se non la mera presenza fisica dello scrittore [...] ai più importanti modellatori del mio carattere, delle mie convinzioni e, in un certo senso, del mio destino – al mare indistruttibile, alle navi che non sono più, e agli uomini semplici che hanno avuto il loro momento.»

ciano Bianciardi, intitolando *Epitaffio per l'arte della vela* le sue traduzioni di alcuni brani di *The Mirror of the Sea*.¹⁷ La perdita dell'antica tipologia marinaresca è, per l'io che retrospettivamente narra, anche quella della propria giovinezza, della propria storia personale, dei propri maestri dell'arte del viaggiare.

Come attestano anche le scarse pagine marinare di *A Personal Record*, l'io si forma su un progetto di viaggio che stringe in un fitto nodo lingua, navigazione, identità:

Already the determined resolve that 'if a seaman, then an English seaman', was formulated in my head, though of course in the Polish language.¹⁸

Altre saranno le lingue destinate a risuonare nel corso del viaggio: dal francese che ne apre le porte, all'italiano che ne segnala alcuni momenti significativi, ma proprio quella lingua madre in cui si formula il progetto di una vita dovrà, come la propria terra, essere abbandonata, in un movimento di orfanità, di esilio senza ritorno, di inabissamento dell'identità nazionale:

'Not many of your nationality in our service, I should think: I never remember meeting one either before or after I left the

¹⁷ L. Bianciardi, *Epitaffio per l'arte della vela*, in G. Dossena e M. Spagnol, *Avventure e viaggi di mare. La storia del mare narrata dai suoi protagonisti*, Firenze, Salani, 1995, pp. 270-274. Nello stesso volume, sempre da *The Mirror of the Sea*, Bianciardi ha anche tradotto *The Tremolino*, pp. 233-269. Per un'analisi delle traduzioni rimando al mio saggio *Luciano Bianciardi e il viaggio del traduttore*, in *Atti del Convegno Carte su carte di ribaltatura. Luciano Bianciardi Traduttore* (Grosseto, Fondazione Bianciardi 1997), Firenze, Giunti, 2000, pp. 18-34.

¹⁸ *PR*, p. 122: «la ferma risoluzione che 'se marinaio, allora marinaio inglese' era già formulata nella mia testa, sebbene naturalmente in lingua polacca.»

sea. Don't remember ever hearing of one. An inland people, aren't you?' I said yes – very much so.¹⁹

Nonostante tutto, dunque, la presenza delle proprie radici continentali è incancellabile, tende essa stessa a ritornare nel testo: questo richiamo dell'interno, della terra è un altro elemento importante che esplicita, nel viaggio conradiano, la continua istituzione di legami: col tempo, con la comunità, con la casa. Di questa tensione è figura l'ancora, oggetto materiale che assieme al veliero viaggia, le cui funzioni vengono dettagliatamente descritte, sulle cui parti accuratamente si indugia, nominandole una per una:

The honest rough piece of iron, so simple in appearance, has more parts than the human body has limbs: the ring, the stock, the crown, the flukes, the palms, the shank.²⁰

Ma che è anche, per il marinaio, un «emblem of hope», aspettativa irrinunciabile di approdo e di ricongiungimento alla terra.²¹

Né il radicamento nella propria lingua, cultura ed eredità familiare, né lo sradicamento da esse saranno mai raccontati

¹⁹ PR, p. 118: «'Direi che non ve ne sono molti al nostro servizio della tua nazionalità: non ricordo di averne incontrato neanche uno prima o dopo aver lasciato il mare. Non ricordo di aver mai sentito parlare di qualcuno. Un popolo dell'interno, vero?' Risposi di sì – assolutamente.»

²⁰ M, p. 14: «Quell'onesto, rozzo pezzo di ferro, così semplice in apparenza, ha più parti di quante membra abbia il corpo umano: l'anello, il ceppo, il diamante, le marre, le palme, i fusi.»

²¹ Sull'importanza del ritorno come momento costitutivo della percezione del viaggiatore vedi E. J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992. Sull'imbarcazione stessa come «cifra della chiusura» vedi invece il saggio di Roland Barthes, «Nautilus e bateau ivre», in *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 73-76.

in modo diretto e compiuto da Conrad, perché in realtà la sua scrittura autobiografica rifugge dall'indagine interiore, dalla confessione alla Rousseau, espressamente rigettata in *A Personal Record* (p. 95). Tuttavia il carattere fondante del rapporto con la lingua inglese emerge in alcune scene intensamente allusive, come quella del primo contatto con uno *steamer* britannico, percepito come ventre pulsante di vita:

[...] when I bore against the smooth flank of the first English ship I ever touched in my life, I felt it throbbing under my open palm.²²

È dalle viscere di questa nave che promana, rovesciandosi sulla nave e rivolto all'io, l'appello profondo di quell'idioma:

[...] – the speech of my secret choice, of my future, of long friendships, of the deepest affections, of hours of toil and hours of ease, and of solitary hours too, of books read, of thoughts pursued, of remembered emotions – of my very dreams! And if (after being thus fashioned by it in that part of me which cannot decay) I dare not claim it aloud as my own, then, at any rate the speech of my children.²³

Nell'ambito breve della stessa frase si coglie in modo netto lo sfasamento temporale e percettivo tra l'io che vive, pieno di aspettative, e l'io che narra, insicuro e deluso. Nel

²² *PR*, p. 137: «[...] quando mi appoggiai contro il fianco levigato della prima nave inglese che abbia mai toccato nella mia vita, la sentii palpitare sotto il mio palmo aperto.»

²³ *PR*, p. 136: «[...] – la lingua della mia scelta segreta, del mio futuro, di lunghe amicizie, di affetti profondi, di ore di fatica e di ore di tranquillità, e anche di ore solitarie, di libri letti, di pensieri elaborati, di emozioni ricordate – dei miei stessi sogni! E se (dopo essere stato da essa così modellato in quella parte di me che non può deteriorarsi) non oso rivendicarla a voce alta come mia, allora che sia almeno la lingua dei miei figli.»

malinconico ridursi dell'iniziale «speech of my future» al conclusivo «at any rate the speech of my children» si percepisce l'impossibilità drammatica di scegliere la propria lingua madre, e dunque l'entità della rimozione effettuata. Un punto su cui Conrad tornerà anche nella "Author's Note" a *A Personal Record*, esorcizzandolo nell'inversione dei ruoli, per cui non è l'io ad adottare l'inglese come lingua naturale, ma al contrario: «It was I who was adopted by the genius of the language.»²⁴

A confermare lo stretto legame tra scrittura autobiografica, lingua e navigazione, le parole del viaggio per mare diventano protagoniste, danno il titolo ad alcuni capitoli di *The Mirror of the Sea*, vengono dissezionate per estrarne etimologie, suggestioni, significati latenti, come accade, in apertura del libro a "Landfalls and Departures", i due estremi tra cui il viaggio si svolge:

Landfall and Departure mark the rhythmical swing of a seaman's life and of a ship's career: from land to land is the most concise definition of a ship's earthly fate.²⁵

Come accadrà, più oltre, a "Overdue and Missing", termini riferiti alla nave in ritardo, che raggelano nell'ufficialità dell'annuncio il *pathos* legato al rischio di morte, alla morte certa. Sull'uso tecnico delle parole ci si confronta tra interni all'arte nautica ed esterni a essa, evidenziando fraintendimenti e incompetenze, come nel caso della diffusa espressione «cast the anchor», inesistente nella pratica marinara. L'in-

²⁴ AN, p. V: «Sono stato io a essere adottato dal genio del linguaggio.»

²⁵ M, p. 3: «Approdo e Partenza segnano il ritmico ondeggiamento della vita di un marinaio e del procedere di una nave: da terra a terra è la definizione più concisa del destino terreno di una nave.»

dagine sulla lingua della vela, dove esperienza autobiografica e uso dell'inglese si intrecciano, consente all'autore di definire, anche in polemica con i giornalisti, la propria scrittura, e lo rivela capace di tenere insieme registri, generi e pubblici eterogenei:

Your journalist, whether he takes charge of a ship or a fleet, almost invariably "casts" his anchor. Now, an anchor is never cast, and to take a liberty with technical language is a crime against the clearness, precision and beauty of perfected speech.²⁶

Agli occhi dello scrittore, infatti, il linguaggio tecnico dei lavoratori del mare: «[...] created by simple men with keen eyes for the real aspect of the things [...] achieves the just expression seizing upon the essential, which is the ambition of the artist in words.»²⁷

3. E non è un caso che la riflessione sulla lingua, già intimamente legata alla vita e all'arte dello scrittore, si riveli strettamente connessa anche alla trattazione saggistica della vela. Attorno a quest'ultima Conrad accumula, nei primi capitoli di *The Mirror of the Sea*, immagini e parole che fanno riferimento al campo semantico delle 'belle arti' – 'art',

²⁶ M, p. 13: «Il vostro giornalista, sia che assuma il controllo di una nave o quello di una flotta, quasi invariabilmente "lancia" l'ancora. Ora, un'ancora non si lancia mai, e prendersi delle libertà con il linguaggio tecnico è un crimine contro la chiarezza, la precisione e la bellezza del discorso perfezionato.»

²⁷ M, p. 21: «[...] creato da uomini semplici attenti all'aspetto concreto delle cose [...] raggiunge la giusta espressione afferrando l'essenziale, che è l'ambizione dell'artista con le parole.»

'craft', 'calling', 'vocation', 'technique' – senza temere l'alta frequenza di termini di origine latina, né l'uso della ripetizione ravvicinata. Si confà all'impianto di queste pagine la definizione di 'discursion' che Osbert Sitwell, coniando un termine a metà tra *discourse* e *discussion*, riferisce al modo caratteristico del viaggiatore di legare in una forma le sue impressioni sparse. Una forma che per certi versi tende a restare aperta, a seguire percorsi imprevedibili e, per usare un aggettivo marlowiano, 'inconclusive'. Una forma che ha l'andamento di una conversazione con il proprio competente e complice lettore e che condivide molti tratti con il saggio: dall'interdiscorsività alla digressione, dall'imprevedibile associazione di idee al gusto per l'inserito narrativo-dialogico o per la citazione non completamente esplicitata; come avviene qui, a esempio, nel caso di Dante «on looking back from the middle turn of life's way» (p. 156), Byron («he who starts on a deliberate quest of adventure goes forth but to gather Dead Sea Fruit», p. 155) e dello *Hamlet* shakespeariano:

In that voyage from which no traveller returns Landfall and Departure are instantaneous, merging together into one moment of supreme final attention.²⁸

L'intento di Conrad non è quello di esaurire un argomento, ma di suggerirne la complessità, accostando e talora sovrapponendo in modo asistematico argomentazioni diverse, come accade nella ibridazione di trattato tecnico-scientifico e repertorio poetico dei primi capitoli.

²⁸ M, p. 12: «In quel viaggio da cui nessun viaggiatore ritorna Approdo e Partenza sono istantanei, convergendo in un momento di suprema finale attenzione.»

L'io saggistico, mentre si impegna in disquisizioni di carattere tecnico ed estetico sul veliero o sul vento, in rapidi *excursus* sulla storia del Mediterraneo e sulle sue battaglie navali, in considerazioni generali sui comportamenti umani, segue anche il dipanarsi imprevedibile delle proprie memorie e impressioni, registrando nella scrittura momenti sfuggenti e verità ancipiti, senza mai esplicitare fino in fondo la propria presenza e la propria regia. In *The Mirror of the Sea* la vela percorre tutti gli spazi che le sono propri: dal mare aperto, al fiume, al canale; attraversa le varie ore del giorno e della notte; affronta le più diverse condizioni atmosferiche: dalla bonaccia alla tempesta, dalla nebbia al sole; indugia nel porto, dentro la città. Allo stesso tempo stringe un rapporto intimo con l'acqua, il vento, la luce, con l'elemento umano che la abita e la conduce, diventando di volta in volta un uccello marino, un'architettura, un individuo, un'opera d'arte. Come una donna è fedele, ma non schiava del suo *master*, e in obbedienza allo stesso antico codice non potrà mai da questi essere insultata o maledetta.

Il capitolo intitolato "The Fine Art" si struttura su un unico sfaccettato paragone tra la vela e l'arte, che guida e sostiene l'articolarsi del pensiero. Viva nella memoria dell'io, l'arte della vela nell'era del vapore svanisce «receding from us on its way to the overshadowed Valley of Oblivion» (p. 30). In questo lungo movimento verso l'ombra, partenza e dipartita coincidono, giustificando il tono talora elegiaco della trattazione. Nella navigazione a vapore non solo si perde quella «intimacy with nature» che è condizione indispensabile per l'esercizio dell'arte, ma viene meno anche la «close communion between the artist and the medium of his art». Saggiando la natura del viaggio e dei suoi strumenti, l'io saggia anche, usandone il lessico, la condizione dell'arte letteraria contemporanea. Il perfezionamento tecnologico

omologa l'individuo, lo depotenzia, rende impossibile pensare ancora il viaggio nei termini ottocenteschi di «single-handed struggle», di «individual, temperamental achievement». Affiorano, dietro quest'ordine di considerazioni e nella terminologia che le esprime, anche i problemi che preoccupano Conrad romanziere, come la crisi dell'eroe e della narrazione onnisciente. Si anticipa così la disposizione critica e disillusa del viaggiatore novecentesco, la polemica nei confronti della meccanizzazione, la visione del viaggio come «splendida scuola di disincanto» che sarà di D. H. Lawrence.²⁹

Con un'improvvisa svolta ironica l'equivalenza nave-scuola³⁰ si risolve nel lungo paragone tra vela e *royal academy of arts*. Come tra i pittori, anche tra i marinai ci sono gli accademici, senza originalità o ispirazione, sicuri della loro vuota reputazione. C'è anche, in particolare, «the P.R.A. of the sea-craft», artista di solenne e pomposa mediocrità. Entrato nel gioco concentrico della similitudine vela-accademia, Conrad vi applica tutte le sfumature dell'ironia fino ad arrivare al gioco di parole: «Some were great impressionists. They impressed upon you the fear of God and Immensity.» O al conio di termini in antitesi parodica a *fine art*: «ships alone will not put up with *bad art* from their masters.»³¹

²⁹ Sul modo di guardare al viaggio di D. H. Lawrence e di tutta la generazione di scrittori-viaggiatori tra le due guerre è fondamentale il volume di Paul Fussell, *Abroad*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

³⁰ Una esplicita memoria di questo paragone si conserva nel resoconto di viaggio di Luciano Bianciardi, *Viaggio in Barberia*, Torino EDT, p. 19: «Navigare a vela era una grande scuola di cui parla da par suo Conrad».

³¹ «Alcuni erano grandi impressionisti. Essi impressero su di voi la paura di Dio e dell'Immensità» (p. 33); «solo le navi non possono tollerare la cattiva arte dai loro capitani» (p. 35).

A bilanciare il distacco del narratore, resta tuttavia un fondo di melanconia. Si veda, nel capitolo intitolato "Cobwebs and Gossamer", più tecnicamente descrittivo della nave, la visione, interrogativa e ricca di valenze metanarrative, di quella vela che sembra trarre la sua forza «dall'anima stessa del mondo»:

For what is the array of the strongest ropes, the tallest spars and the stoutest canvas against the mighty breath of the Infinite, but thistle stalks, cobwebs, and gossamer?³²

I superlativi indicanti forza, altezza e tenacia, misurati contro l'infinito, equivalgono ad alcune delle forme più precarie e instabili della natura. Poiché 'canvas', oltre che tela della vela, è anche tela del pittore, dietro la relativizzazione del complesso sistema delle vele si avverte la consapevolezza, da parte dello scrittore, del carattere effimero della rappresentazione artistica, inclusa, per metonimia, la propria.

4. Molti sono, all'interno di *The Mirror of the Sea*, gli inserti di carattere narrativo: emersioni brevi dalla memoria personale, trasfigurazioni di episodi di riporto, o vere e proprie invenzioni. Due capitoli in particolare rivelano l'impianto del 'racconto di mare', così come si viene configurando nel corso dell'Ottocento.³³ Si tratta di "Initiation", una storia di naufragio e salvataggio, strutturata attorno alla lotta con il mare, allo stretto legame natante/navigan-

³² M, p. 37: «Perché cosa è l'assortimento delle corde più forti, degli alberi più alti e delle vele più robuste contro il potente soffio dell'Infinito se non steli di cardo, tele di ragno e sottile ragnatela?»

³³ Uno studio sistematico di questa forma, con le sue varie sottospecie, si trova nel saggio di M. Panetti, "Tipologia del racconto di mare", in *Pathos: Il viaggio, la nostalgia*, cit., pp. 293-312.

te, all'apprendistato del protagonista;³⁴ e di "The 'Tremolino'" che, pur concludendosi con l'affondamento intenzionale della nave, presenta in realtà una messa a fuoco multipla, riepilogativa di molte problematiche affrontate dal libro nel suo complesso.

Come nei saggi sull'arte della vela, vibrano in "The 'Tremolino'" le note di un compianto funebre: per l'uccisione della nave stessa, sacrificata su uno scoglio; per la finale rinuncia al mare del capitano corso Dominic Cervoni, mentore di Conrad nella vita reale, "vecchio marinaio" destinato a ritornare nelle spoglie di molti personaggi.³⁵ Come nelle pagine più direttamente autobiografiche, è la rielaborazione retrospettiva dell'esperienza giovanile da parte dell'io narrante a costituire il senso più profondo del racconto; ad articolarlo in un linguaggio complesso e sfuggente, tinto di elementi grotteschi e nostalgici a un tempo; a consentire l'emergere, quasi personificato dell'avventura: «[...] the faces of our true adventures, of the once unbidden guests entertained unawares in our young days.»³⁶

³⁴ Sulla differenza tra l'iniziazione in questo racconto e l'impossibilità di iniziazione per il Marlow di *Heart of Darkness*, ha pagine persuasive Edward Said, cit., pp. 120-122.

³⁵ Per il riferimento autobiografico preciso a questo come ad altri viaggi di Conrad vedi J. Allen, *The Sea Years of Joseph Conrad*, London, Methuen, 1967; su Cervoni in particolare, pp. 55-60: «Dominic made such a lasting impression upon him that he drew him as Dominic in *The Arrow of Gold*, as Peyrol in *The Rover*, as Nostromo in *Nostromo*, as Attilio in *Suspence*, and told him under his full name in *The Mirror of the Sea*. («Dominic lasciò su di lui un'impressione così duratura che egli lo ritrasse come Dominic in *La freccia d'oro*, come Peyrol in *Il vagabondo*, come Nostromo in *Nostromo*, come Attilio in *Suspence*, e lo raccontò con il suo proprio nome in *Lo specchio del mare*.»)

³⁶ «[...] i volti delle nostre vere avventure, degli ospiti allora non invitati e intrattenuti inaspettatamente nei nostri giorni di gioventù.»

Come in altri racconti conradiani, affiora in “The ‘Tremolino’” il gusto per la riscrittura in chiave moderna di antichi miti, la fascinazione per imprese ai limiti del rischio e della legalità, l’interesse per le relazioni complesse tra narratore, autore e personaggi. Se nel paragone più volte ripreso tra Cervoni e Ulisse molte delle caratteristiche tradizionali dell’eroe omerico vengono abbassate,³⁷ tuttavia «this modern and unlawful wanderer with his own legend of loves, dangers and bloodshed» resta capace a modo suo di una ‘perfezione’, che è estetica ed etica al tempo stesso. Definitivamente segnato dal tradimento del nipote – «because a traitor of our blood taints us all» – Cervoni sceglie di affondare con scientifica precisione la nave e di scomparire verso l’interno «carrying an oar on his shoulder», portando cioè per sempre con sé, come Ulisse, il segno della sua vocazione e del suo sapere.³⁸ Il viaggio è qui un’esperienza estrema – contrabbando di armi, fuga, inseguimento, naufragio – che mette in contatto con la violenza e il tradimento, e costringe al confronto con se stessi.³⁹ L’ambivalenza dell’io narrante,

³⁷ Sulla figura di Ulisse sono essenziali i seguenti volumi: W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford, Oxford University Press, 1954; B. Andreae, *L’immagine di Ulisse*, Torino, Einaudi, 1983; P. Boitani, *L’ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992; P. Scarpi, *La fuga e il ritorno. Storia e mitologia del viaggio*, Venezia, Marsilio, 1992.

³⁸ «questo vagabondo moderno e fuori legge con la sua leggenda di amori, pericoli e spargimento di sangue»; «perché un traditore del nostro sangue ci macchia tutti»; «portando un remo sulle spalle» (p. 182).

³⁹ Questo aspetto del viaggio come indagine curiosa e crudele, da parte del viaggiatore, anche dell’elemento del male, esterno e interno, è sottolineata da Claudio Magris nella sua “Premessa” a *L’altrove narrato: forme del viaggio in letteratura*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1990. Sulla impossibilità di redenzione del viaggio conradiano e sulla sua vicinanza a motivi baudelairiani vedi anche Pino Fasano, *Letteratura e viaggio*, Bari, Laterza, 1999, pp. 50-63.

da un lato immerso in un percorso di crescita interiore, dall'altro per sempre disilluso, dà luogo a uno dei racconti più intensi di Conrad. È interessante notare come qui, diversamente da quanto accade in *Heart of Darkness*,⁴⁰ la sua narrazione (scritta) avvenga sulla terraferma.

Se l'ultimo viaggio della Tremolino si svolge in un Mediterraneo di corrotti traffici multinazionali, da cui sono scomparsi per sempre gli eroi idealizzati e 'gli dei olimpici', nell'ultimo paragrafo del racconto la narrazione punta idealmente, per trovare il suo senso più vero, a una negazione del vagabondaggio marino, in direzione di una provincia raccolta e interna. Con questo movimento, che ripropone in chiusura il richiamo della terraferma e dell'ancora, il narratore trova un significativo raccordo con il marinaio raccontatore di storie prefigurato da Wordsworth nella sua nota a *The Thorn*:

[...] a captain of a small trading vessel, who being past the middle age of life had retired to some village or country town of which he was not a native, or in which he had not been accustomed to live.⁴¹

⁴⁰ Manca anche in *The Mirror of the Sea* quella consapevolezza del viaggio mercantile come avamposto del capitalismo, esportazione del superfluo e dei rifiuti delle civiltà industriali, che illuminava sinistramente l'esperienza di Marlow e Kurtz. Il nesso viaggio-refuse viene esplorato nel viaggio di circumnavigazione attorno a New York raccontato in D. Barnes, *The Hem of New York* (1917), ora in D. Barnes, *New York*, Los Angeles, Sun and Moon, 1989, pp. 285-296. La scoperta dello stesso nesso («the crudity of wealth»), e il correlato orrore del consumo e dell'impermanenza, sono espressi da Henry James nel suo libro di viaggio *The American Scene* (1905), un lungo 'ritorno' di esplorazione dell'America, che contiene una interessante navigazione attorno a New York. Vedi H. James, *The American Scene*, Bloomington, Indiana, 1968, pp. 72-157.

⁴¹ William Wordsworth, "Note" to *The Thorn*, in W. Wordsworth, *Poetical Works*, edited by T. Hutchinson, Oxford, Oxford University Press, 1973,

Una figura, quest'ultima, dotata di immaginazione e passione, capace di pesare le parole «in the balance of feeling».⁴²

La riflessione sulla lingua del viaggio, è ancora una volta, come la nave stessa, al centro dell'attenzione.⁴³ Il narratore si interroga sulla traduzione del suo nome: «Her name was the *Tremolino*: how is this to be translated? The Quiverer?». La vibrazione implicita nel nome, torna numerose volte a denotarne il movimento: «the balancelle hummed and *quivered* as she flew along», «the *Tremolino quivered* and bounded forward». In relazione alla personificazione femminile della nave questo tremito acquista sfumature erotiche: avvertiremo così «the *quivering* of her swift little body», la sentiremo «dancing lightly under our feet» o «trembling with the highstrung tenseness of her faithful courage», in una rete di metafore che si riallacciano a quelle della nave ven-

p. 701: «[...] un capitano di un piccolo mercantile che, avendo superato la mezza età, si era ritirato in un villaggio o centro di campagna di cui non era originario o in cui non aveva vissuto.» Sul rapporto di Conrad con il Romanticismo vedi D. Thornburn, *Conrad's Romanticism*, Yale University Press, 1974; in particolare su Wordsworth pp. 145-152.

⁴² Come il poeta, il marinaio wordsworthiano, prima ancora di quello di Conrad, appare dotato di «deep feelings» e di «a reasonable share of imagination, the faculty which produces *impressive effects out of simple elements*» («sentimenti profondi [...] una discreta quantità di immaginazione, la facoltà che produce effetti imponenti da elementi semplici»). La sua 'conversazione', inoltre, «is swayed by *turns of passion, always different, yet not palpably different*» (corsivi miei), e non teme l'uso della ripetizione e della tautologia («oscilla a causa di 'virate' di passione, sempre diverse, ma non evidentemente diverse»). Sull'uso del narratore ex-marinaio in Wordsworth rimando al mio saggio "William Wordsworth: un mondo dentro il mondo", in *Cultura e Educazione*, n. 1-4, 1996-97.

⁴³ Cfr. quanto sottolineato a questo proposito da Giuseppe Sertoli nella sua "Nota introduttiva" a J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1989, pp. V-XLIII.

tre materno e culla.⁴⁴ Il percorso connotativo salda, infine, il tremito della nave alle vibrazioni emotive del narratore, che tuttora non può pronunciare o scrivere quel nome «without a strange tightening of the breast and the gasp of mingled delight and dread of one's first passionate love experience».⁴⁵

Poiché la Tremolino è una *balancelle*, ancora un altro movimento, di oscillazione armonica, di equilibrato bilanciamento, di leggerezza aggraziata – «skimming rather than sailing the seas»⁴⁶ – viene ripetutamente evocato. Ancora una volta dietro l'uso di una terminologia tecnica balena una memoria letteraria, quella dei grandi velieri «imperceptiblement balancés (dandinés)» sulle acque tranquille intravisti da Baudelaire nei *Journaux Intimes*, e di tutti quei movimenti (rollii, dondoli, ondeggiamenti) che nella sua poesia legano le oscillazioni delle «belle navi» ai ritorni regolari del verso e della rima. Anche nella prosa di Conrad, nella sua ricerca di una scansione armonica, di un respiro cosmico, si percepisce che il movimento della nave è raffigurazione metaforica di una poetica.

Da questo punto di vista il brano conclusivo di “The ‘Tremolino’” trova cadenze, ripetizioni e ritmi poetici per restituire il chiudersi elegiaco della narrazione di viaggio nell'ombra e nel silenzio:

⁴⁴ Il movimento della nave si collega così a un' anteriorità arcaica, preverbale e preconsua.

⁴⁵ «Il suo nome era la *Tremolino*: come lo si può tradurre? La Tremante?» (pp. 156-157); «la *balancelle* pulsava e vibrava navigando» (p. 170); «la *Tremolino* vibrava e continuava a procedere» (p. 178); «il tremore del suo veloce corpicino»; «danzare leggera sotto i nostri piedi»; «tremando di tensione eccitata per il suo fedele coraggio»; «senza uno strano stringersi del petto e senza il respiro affannoso del misto di piacere e paura della prima appassionata esperienza d'amore» (p. 157).

⁴⁶ «sfiorando piuttosto che navigando i mari».

It seems to me I can see them side by side in the twilight of an arid land, the unfortunate possessors of the secret lore of the sea, bearing the emblem of their hard calling on their shoulders, surrounded by silent and curious men: even as I, too, having turned my back upon the sea, am bearing those few pages in the twilight, with the hope of finding in an inland valley the silent welcome of some patient listener.⁴⁷

Avvicinando emblematicamente la pagina al remo, entrambi strumenti di una dura vocazione, ed entrambi sineddoci di un'arte, Conrad assimila il suo narratore agli antichi e moderni «possessori della segreta tradizione del mare», inserisce la sua prosa nella terra del mito e apre alla speranza della sua sopravvivenza futura nell'esperienza del lettore.

⁴⁷ *M*, p. 183: «Mi sembra di poterli vedere, fianco a fianco nel crepuscolo di una terra arida, gli sfortunati possessori della segreta tradizione del mare, con l'emblema della loro dura missione sulle spalle, circondati da uomini silenziosi e curiosi: proprio come me che, voltate le spalle al mare, porto quelle poche pagine nel crepuscolo con la speranza di trovare il silenzioso benvenuto di un ascoltatore paziente in una valle all'interno.»

**Bibliografia
di Maria Stella**

Volumi

- Cesare Pavese Traduttore*, Roma, Bulzoni, 1978, 245 pp.
- Elizabeth Bowen, *È morta Mabelle* (a cura di Benedetta Bini e Maria Stella), Verona, Essedue edizioni, 1986, 214 pp.
- L'inno e l'enigma: saggio su Ted Hughes*, Roma, Editrice IANUA, 1988, 221 pp.
- Momenti di Visione. Identità poetica e forme della poesia in Thomas Hardy: ottanta liriche con testo a fronte*, Milano, FrancoAngeli, 1992, 255 pp.
- Elizabeth Bowen, *Un mondo d'amore* (a cura di Maria Stella), Milano, La Tartaruga, 1994.
- Viaggi di donne* (a cura di Andreina De Clementi e Maria Stella), Napoli, Liguori Editore, 1995, 252 pp.
- May Sinclair, *Vita e morte di Harriett Frean* (a cura di Maria Stella), Palermo, Sellerio Editore, 1997, 91 pp.
- Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (a cura di Angiolina Arru, Laura Di Michele, Maria Stella), Napoli, Liguori Editore, 2001, 624 pp.
- Continente Irlanda: storie e scritture contemporanee* (a cura di Carla De Petris e Maria Stella), Roma, Carocci Editore, 2001, 303 pp.
- I consumi. Una questione di genere* (a cura di Angiolina Arru e Maria Stella), Roma, Carocci Editore, 2002, 303 pp.
- Accompagnarti*, Valverde (CT), Il Girasole Edizioni, 2004, 65 pp.

Saggi

- “Il rapporto tra cinema e romanzo in un film di Ken Russell da David Herbert Lawrence”, in *Filosofia e società*, 3, 1972.
- “James Dickey: dalla poesia alla narrativa”, in *Trimestre*, VII, 1-4, Pescara, gennaio-dicembre 1973, pp. 420-435.
- “Una traduzione di Pavese: *The Hamlet* di Faulkner”, in *Studi americani*, 19-20, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973-1974, pp. 319-338.
- “Il carcere e lo specchio: due archetipi dell’immaginario contemporaneo”, in *Itinerari*, Pescara, n. 1-2, 1984, pp. 239-244.
- “‘The snow-screen vision’: apparizione e scomparsa nella scrittura di Ted Hughes”, in *Studi di estetica*, n. 4/5, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 273-284.
- “La scrittura di Henry Green: dalla cecità dello scrittore all’ipocrisia del lettore”, in *La performance del testo* (a cura di Franco Marucci e Adriano Bruttini), Atti del VII° Congresso Nazionale dell’Associazione Italiana di Anglistica (Siena, 2-4 novembre 1984), Siena, Libreria Ticci, 1985, pp. 253-259.
- “‘How the tale became’. Percorsi del racconto in Ted Hughes”, in *Le forme del comico* (a cura di Carla Marengo Vaglio, Paolo Bertinetti, Giuseppina Cortese), Atti dell’VIII° Congresso Nazionale dell’Associazione Italiana di Anglistica (Torino, 28-30 ottobre 1985), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1990, pp. 235-243.
- “Territorio di guerra”, in Elizabeth Bowen, *È morta Mabelle*, Verona, Essedue edizioni, 1986, pp. 105-115.
- “Ted Hughes’s Latest Collections of Poems: Continuity and Transformation in the Act of Writing”, in *English Studies in Transition* (edited by Robert Clark and Piero Boitani), London, Routledge, 1993, pp. 271-280.

- “Identità poetica e poesia narrativa in T. Hardy”, in *Questioni di genere* (a cura di Laura Di Michele), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993, pp. 87-100.
- “Il potere della parola in Emily Brontë”, in *Annali-Anglistica* (Napoli, Istituto Universitario Orientale), XXXVI, 1-3, 1993, pp. 191-217.
- “Thomas Hardy: il poeta e la lettura del cuore”, in *La figlia che piange. Saggi su poesia e metapoesia* (a cura di Agostino Lombardo), Roma, Bulzoni Editore, 1995, pp. 169-180.
- “‘Another clime, another sky’: spazi della poesia in Emily Brontë”, in *Per una topografia dell’altrove. Spazi altri nell’immaginario letterario e culturale di lingua inglese* (a cura di Maria Teresa Chialant ed Eleonora Rao), Napoli, Liguori Editore, 1995, pp. 299-309.
- “Undiscovered Countries: i taccuini di Dorothy Wordsworth e Katherine Mansfield”, in *Viaggi di donne* (a cura di Andreina De Clementi e Maria Stella), Napoli, Liguori Editore, 1995, pp. 87-104.
- “La poesia contemporanea, 1960-90”, in *Storia della civiltà letteraria inglese* (a cura di Franco Marengo), vol. 3 (*Il «Moderno»/Dopoguerra e postmoderno/Le letterature di lingua inglese*), Torino, UTET, 1996, pp. 591-616.
- “I beni dell’istitutrice nel romanzo vittoriano”, in *Donne e proprietà. Un’analisi comparata tra scienze storico-sociali, letterarie, linguistiche e figurative* (a cura di AA.VV.), Napoli, Istituto Universitario Orientale/Archivio delle donne, vol. I, 1996, pp.169-192.
- “Il poeta della natura: William Wordsworth – ‘Un mondo dentro il mondo’”, in *Cultura e educazione*, anno IX, n. 1, 1996, pp. 72-80; n. 2, 1996, pp. 64-72; n. 3, 1997, pp. 65-72; n. 4, 1997, pp. 62-72.
- “Thomas Hardy, Rome and ‘the sense of the past’”, in *Anglistica A.I.O.N.* (Annali Istituto Orientale Napoli),

- vol. 1, n. 1-2, 1997, pp. 129-149.
- “Byron e la morte del mare”, in *Giornale di Bordo* (a cura di Agostino Lombardo), Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 181-195.
- “Nelly, Agnes e il professore: il teatro dell’istruzione nel romanzo delle sorelle Brontë”, in *Le forme del narrare* (a cura di Marisa Sestito), Udine, Campanotto Editore, 1997, pp. 59-76.
- “Norman Douglas e i suoi precursori nel Sud d’Italia”, in *Gli Inglesi e l’Italia* (a cura di Agostino Lombardo), Milano, Scheiwiller, Banco Ambrosiano Veneto, 1998, pp. 135-140.
- “Ombre. Momento e movimento nella poesia dell’ultimo Lawrence”, in *Gli amici per Nando* (a cura di Lidia Curti e Laura Di Michele), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1998, pp. 315-336.
- “La poesia inglese 1740-1800”, in *L’età di Johnson. La letteratura inglese del secondo Settecento* (a cura di Franca Ruggieri), Roma, Carocci Editore, 1998, pp. 189-235.
- “Charles Dickens: ‘A Tale of Two Mirrors’”, in *Gioco di specchi. Saggi sull’uso letterario dell’immagine dello specchio* (a cura di Agostino Lombardo), Roma, Bulzoni Editore, 1999, pp. 193-208.
- “Nelly, Agnes and the Professor. Narration and education in the Brontës’ early novels”, in *Anglistica A.I.O.N.* (Annali Istituto Orientale Napoli), vol. 3, n. 2, 1999, pp. 107-120.
- “Oggetti solidi e romanzi non scritti: Virginia Woolf e il racconto”, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf* (a cura di Oriana Palusci), Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 125-137.
- “Luciano Bianciardi e il viaggio del traduttore”, in *Carte su carte di ribaltatura. Luciano Bianciardi traduttore* (a cura

- di Luciana Bianciardi), Quaderni della Fondazione Luciano Bianciardi, n. 7, Firenze, Giunti, 2000, pp. 19-36.
- “Pip and Pinocchio. Dickensian Motifs in Carlo Collodi”, in *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenge of Reading* (a cura di Rossana Bonadei, Clotilde De Stasio, Carlo Pagetti, Alessandro Vescovi), Milano, Edizioni Unicopli, 2000, pp. 301-317.
- “‘Linked by precious chains’: la poesia di Eiléan Ní Chuilleanáin”, in *Trame letterarie/Trame parentali* (a cura di Maria Del Sapio Garbero), Napoli, Liguori Editore, 2000, pp. 125-138.
- “Tre Riccardi per il Novecento: Olivier-Loncraine-Pacino”, in *Shakespeare al cinema* (a cura di Isabella Imperiali), Roma, Bulzoni Editore, 2000, pp. 93-106.
- “Lily, John e la voce delle cose”, in *Ripensare Virginia Woolf: tracce, percorsi, temi* (a cura di Vittoriana Villa), Napoli, Intercontinentalia, 2001, pp. 51-76.
- “Fortune e sfortune dell’istitutrice nei primi romanzi di Charlotte Brontë”, in *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (a cura di Angiolina Arru, Laura Di Michele, Maria Stella), Napoli, Liguori Editore, 2001, pp. 271-285.
- “Isole: spazi della narrativa in Elizabeth Bowen”, in *Continente Irlanda: storie e scritture contemporanee* (a cura di Carla De Petris e Maria Stella), Roma, Carocci Editore, 2001, pp. 243-257.
- “Collezioni e racconto in Stein, Woolf e Sackville West”, in *I consumi. Una questione di genere* (a cura di Angiolina Arru e Maria Stella), Roma, Carocci Editore, 2002, pp. 145-154.
- “Emily Brontë: voci dalle *Heights*”, in *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere* (a cura di Lilla Maria Crisafulli

- e Cecilia Pietropoli), Roma, Carocci Editore, 2002, pp. 82-96.
- “Byron, Douglas, e i colori della tavola”, in *Saperi e sapori mediterranei. La cultura dell'alimentazione e i suoi riflessi linguistici*, vol. I (a cura di Domenico Silvestri, Antonietta Marra, Immacolata Pinto), Quaderni di AIΩN, nuova serie - 3, Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2002, pp. 309-321.
- “Ancore e vele. L'invito al viaggio di Joseph Conrad”, Pescara, Editrice Itinerari, 3, 2003, pp. 25-39.
- “Attori in viaggio: *The Old Curiosity Shop* di Charles Dickens”, in *Il romanzo dell'attore* (a cura di Agostino Lombardo), Roma, Bulzoni Editore, 2005, pp. 35-57.
- “Elizabeth Bowen: *Misteriosa Kör*: Londra, la guerra, le forme del narrare”, in *Metropoli e romanzo*, n. V di *Fictions* (a cura di Rosa Maria Colombo), 2006.
- “Charles Lamb's Theatre of Mind”, in *The Language of Performance in British Romanticism* (a cura di Lilla Maria Crisafulli e Cecilia Pietropoli), Napoli, Liguori Editore, 2006.

Introduzioni • Note • Prefazioni

- “Nota” a Mary Lamb, *La scuola della signora Leicester*, Palermo, Sellerio Editore, 1987, pp. 121-130.
- “Nota” a Mary MacCarthy, *Un'infanzia ottocento*, Palermo, Sellerio Editore, 1990, pp. 119-127.
- “Prefazione” a Elizabeth Bowen, *La casa a Parigi*, Verona, Essedue Edizioni, 1991, pp. 7-16.
- “Introduzione” a Charles Lamb, *Rosamund Gray*, Palermo, Sellerio Editore, 1994, pp. 11-24.
- “Prefazione” a Elizabeth Bowen, *Un mondo d'amore*, Milano, La Tartaruga, 1994, pp. 5-12.

- “Premessa” (con Andreina De Clementi), in *Viaggi di donne* (a cura di Andreina De Clementi e Maria Stella), Napoli, Liguori Editore, 1995, pp. 1-5.
- “Introduzione” a Thomas Hardy, *Jude l'oscuro*, Roma, Newton & Compton, 1996, pp. 7-15.
- “Il primo romanzo di Charlotte Brontë”, in Charlotte Brontë, *Il Professore*, Milano, La Tartaruga, 1996, pp. 5-16.
- “Introduzione” a May Sinclair, *Vita e morte di Harriett Freen*, Palermo, Sellerio Editore, 1997, pp. 11-18.
- “Introduzione” (con Carla De Petris), in *Continente Irlanda: storie e scritture contemporanee* (a cura di Carla De Petris e Maria Stella), Roma, Carocci Editore, 2001, pp. 11-20.
- “Introduzione” (con Angiolina Arru e Laura Di Michele), in *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (a cura di Angiolina Arru, Laura Di Michele, Maria Stella), Napoli, Liguori Editore, 2001, pp. 5-15.
- “Premessa: Scrigni”, in *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (a cura di Angiolina Arru, Laura Di Michele, Maria Stella), Napoli, Liguori Editore, 2001, pp. 1-3.
- “Introduzione” (con Angiolina Arru), in *I consumi. Una questione di genere* (a cura di Angiolina Arru e Maria Stella), Roma, Carocci Editore, 2002, pp. 11-19.

Recensioni • Schede

- “La poesia di William Carlos Williams”, *Trimestre*, Pescara, V, 4, 1972, pp. 655-659.
- “G. Dessì, Paese d'ombre”, *Il Veltro*, XVI, 3-4, giugno-agosto 1972, pp. 337-339.
- “Romanzi ricamati”, *Orsa minore*, n. 5, marzo 1982.
- “Marlowe. Tante traduzioni meno una. La più importante, quella impossibile”, *il manifesto*, 2 marzo 1982.

- “Chi ha nascosto il corpo di Mary?”, *l'Unità*, 17 dicembre 1983.
- “Blake multiuso”, *il manifesto*, 25 marzo 1984.
- “R. Kipling, *Racconti Anglo-indiani del mistero e dell'orrore*”, *Itinerari*, Pescara, 3, dicembre 1986, pp. 155-157.
- “Dalla letteratura alla vita. Robert Louis Stevenson lettore e critico”, *il manifesto*, 30 marzo 1988.
- “Comédie romance. La funzione del critico nel mercato letterario inglese del XVIII secolo”, *il manifesto*, 30 aprile 1988.
- “Il critico Harold Bloom sul ring della letteratura”, *il manifesto*, 11 maggio 1988.
- “Dickens dietro le quinte. Viaggio in due saggi sulle scene urbane e letterarie dello scrittore inglese”, *il manifesto*, 1 marzo 1989, p. 12.
- “Donne e poesia: la scena inglese contemporanea”, *Leggere Donna*, marzo-aprile 1991, n. 31, pp.14-15.
- “Anna Achmatova”, *Leggere Donna*, maggio-giugno 1991, n. 32, p. 16.
- “L'incrinatura nel cristallo. La narrativa di May Sinclair”, *Leggere Donna*, n. 33, luglio-agosto 1991, pp. 11-12, 22.
- “Marianne Moore, *Le poesie*”, *Leggere Donna*, settembre-ottobre 1992, n. 40, p. 15.
- “Nel volo e nel canto. La poesia di Luciana Frezza”, *Leggere Donna*, novembre-dicembre 1992, n. 41, pp. 25-26.

Traduzioni

- Mary Lamb, *La scuola della signora Leicester*, Palermo, Sellerio Editore, 1987, 130 pp.
- Mary MacCarthy, *Un'infanzia ottocento*, Palermo, Sellerio Editore, 1990, 127 pp.
- Elizabeth Bowen, *La casa a Parigi*, Verona, Essedue Edizioni, 1991, 298 pp.

- Elizabeth Bowen, *Un mondo d'amore*, traduzione con Patrizia Chiarappa, Milano, La Tartaruga, 1994, 205 pp.
- Charles Lamb, *Rosamund Gray*, Palermo, Sellerio Editore, 1994, 100 pp.
- Charlotte Brontë, *Il Professore*, Milano, La Tartaruga, 1996, 238 pp.
- Charles Lamb, *John Woodvil. Tragedia*, introduzione e cura di Rosa Maria Colombo, traduzione di Maria Stella e Riccardo Duranti, Viterbo, Settecittà, 2005, 125 pp.
- Ted Hughes, *Moortown* e *Cavebirds* (in corso di pubblicazione nell'edizione completa di Ted Hughes, "I Meridiani", Milano, Mondadori).

Voci

- "Ronald Stuart Thomas", in *I Contemporanei – Letteratura Inglese* (a cura di Francesco Binni), vol. II, Roma, Lucarini, 1979, pp. 415-424.
- "Thom Gunn", in *I Contemporanei – Letteratura Inglese* (a cura di Francesco Binni), vol. II, Roma, Lucarini, 1979, pp. 665-677.
- "Willian Sydney Graham", in *I Contemporanei – Letteratura Inglese* (a cura di Francesco Binni), Appendice, Roma, Lucarini, 1979, pp. 41-47.
- "Joyce Cary, Archibald J. Cronin, Daphne Du Maurier, Henry Green, Rudyard Kipling, John Wain", in *Grande Dizionario U.T.E.T.*, Torino, 1995.
- "Letterature di lingue inglesi" (Gran Bretagna, Irlanda, Stati Uniti, Australia, Nuova Zelanda, Area caraibica), *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* (G. Treccani), *Appendice 2000*, pp. 27-39.
- "Derek Mahon, Timothy Mo, Salman Rushdie, Graham Swift,

Ronald Stuart Thomas, Jeanette Winterson”, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* (G. Treccani), *Appendice 2000, Dizionario degli Autori*, pp. 110, 196, 586, 793, 865-866, 975.

I partecipanti

Mario Agrimi, docente di filosofia morale, di storia della filosofia e di filosofia della storia presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", dove è stato Rettore dal 1998 al 2001, si è inizialmente occupato del pensiero politico ed estetico dell'Alighieri; in seguito si è dedicato a impegnative ricerche sulla filosofia di Vico e sulla cultura scientifico-filosofica napoletana sei-settecentesca, sull'Illuminismo meridionale in rapporto al Settecento francese, sul dibattito filosofico italiano tra Otto e Novecento.

Angiolina Arru insegna storia contemporanea all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", dove coordina il dottorato di ricerca in "Storia delle donne e dell'identità di genere". Fa parte della direzione di *Quaderni storici* e del comitato scientifico delle riviste: *L'Homme. Zeitschrift fuer feministische Geschichtswissenschaft* e *Historische Anthropologie*. Ha pubblicato numerosi saggi e monografie su temi di storia sociale, storia della famiglia, *gender history*. Con Maria Stella ha curato il volume *I consumi. Una questione di genere* (Roma, Carocci, 2002) e, con Maria Stella e Laura Di Michele, il volume *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi* (Napoli, Liguori, 2001). I suoi interessi attuali riguardano il problema dei patrimoni femminili e della gestione della proprietà tra antico regime ed età contemporanea.

Benedetta Bini insegna letteratura inglese all'Università della Tuscia (Viterbo). Ha curato e tradotto *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde e *La figura nel tappeto* di Henry James. Ha scritto sul romanzo inglese del Settecento, su autori inglesi e americani (Henry James, Walter Pater, Nathaniel Hawthorne, Mary Cholmondeley, Vernon Lee, Edith Wharton, Elizabeth Bowen), su artisti e scrittori nella seconda parte del XIX secolo, sul ritratto immaginario nella letteratura *fin de siècle* (*L'incanto della distanza*, 1992). È stata dal 1996 al 2000 Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Londra.

Maria Teresa Chialant insegna letteratura inglese all'Università degli Studi di Salerno. Si occupa di narrativa otto-novecentesca, scritture autobiografiche e *gender studies*; ha scritto soprattutto su Charles Dickens, Margaret Oliphant, George Gissing e H. G. Wells. Ha curato *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio* (Napoli, ESI, 2001), *Incontrare i mostri* (ESI 2002), *Il personaggio in letteratura* (ESI 2004), *Viaggio e letteratura* (Venezia, Marsilio, 2006) e co-curato, fra gli altri, *Il racconto delle donne* (Napoli, Liguori, 1990), *Per una topografia dell'Altrove* (Liguori 1995), *Letteratura e femminismi* (Liguori 2000), *L'impulso autobiografico* (Liguori 2005). Le sue pubblicazioni includono la traduzione e cura di un racconto di Margaret Oliphant, *La finestra della biblioteca* (Venezia, Marsilio, 1996, rist. 2003) e di un romanzo di George Gissing, *Il riscatto di Eva* (Liguori 2005).

Pasquale Ciriello insegna diritto costituzionale italiano e comparato all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Ateneo di cui è Rettore dal 1 Novembre 2001. Fra le sue principali pubblicazioni: *Ordinamento di governo e Comitati Interministeriali* (Napoli, Jovene Editore), *Governo locale e sistema costituzionale francese* (Napoli, E.S.I. Editore), *Nazionalizzazioni e denazionalizzazione* (Jovene Editore).

Paola Colaiacomo insegna letteratura inglese all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Tra i suoi ambiti di ricerca più specificamente critico-letteraria: il romanzo del XVIII e XIX secolo, la poesia e la teoria del linguaggio poetico nel periodo romantico, il teatro shakespeariano. Recentemente ha scritto sulla 'swinging London' degli anni '60, sulla *fiction* televisiva, sulle culture della moda.

Rosy (Rosa Maria) Colombo insegna letteratura inglese all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". I suoi interessi hanno seguito dapprima un percorso parallelo negli studi shakespeariani e settecenteschi per poi focalizzarsi sulla scrittura delle donne e sulla questione dei consumi, incontrando per questa via gli interessi di Maria Stella ("Agi e disagi della proprietà: *Cecilia e Mansfield Park*", in *Proprietarie*, a cura di A. Arru, L. Di Michele e M. Stella,

Napoli, Liguori, 2001; "Shopping e Fiction", in *I consumi. Una questione di genere*, a cura di A. Arru e M. Stella, Roma, Carocci, 2003). Con Maria Stella si è poi inoltrata nel territorio impervio del teatro romantico, dedicandosi alla ricerca sul 'Closet drama'. Attualmente lavora sull'immaginario urbano dalla modernità al postmoderno (*Nel corpo delle città*, a cura di R. Colombo e M. Scudero, Roma, Gangemi, 2004).

Caterina De Caprio insegna letteratura italiana all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". È autrice dei volumi: *Achille Campanile e l'alea della scrittura* (Napoli, Liguori, 1990), *La sfida di Aracne. Studi su Italo Calvino* (Napoli, Libreria Dante & Descartes, 1996), *Inaffidabili e pellegrini. Viaggiatori italiani tra Ottocento e Novecento* (Libreria Dante & Descartes 2000). Ha curato l'edizione critica di testi narrativi ottocenteschi (ultimo, nel 2004 *Il paese di Cuccagna* di Matilde Serao, Napoli, Edizioni Partagées). Ha curato gli Atti dei convegni *Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle "Lezioni americane"* (in collaborazione con Ugo M. Olivieri, Libreria Dante & Descartes 2000), *Paesaggio e memoria. Giornata di studi su Anna Maria Ortese* (in collaborazione con Laura Donadio, Libreria Dante & Descartes, 2003).

Andreina De Clementi, docente di Storia contemporanea all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", componente il collegio del dottorato di ricerca in "Storia delle donne e dell'identità di genere"; già presidente della Società Italiana delle Storiche, dirige attualmente *Genesis*, rivista della Società Italiana delle Storiche. Autrice di numerosi saggi e monografie, ha dedicato quest'ultimo periodo allo studio dell'emigrazione con una forte angolatura di genere. Tra i suoi lavori: *Viaggi di donne*, curato assieme a Maria Stella (Napoli, Liguori, 1995), *Di qua e di là dall'oceano* (Roma, Carocci, 1999); con Piero Bevilacqua ed Emilio Franzina ha curato i due volumi di *Storia dell'emigrazione italiana* (Roma, Donzelli, 2001 e 2002).

Daniela de Filippis insegna letteratura inglese all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Si è occupata in particolare del romanzo primo-settecentesco nonché della narrativa popolare del

Seicento. Tra i suoi contributi più significativi i volumi *Signore della malavita. La stirpe di Moll Flanders* (1995 e 2001) e *La puttana rifinita / The Crafty Whore* (1998; cura e traduzione). Ha contribuito – con interventi e saggi sulla presenza femminile e l’incidenza della scrittura delle donne tra Seicento e Settecento – a convegni e volumi collettanei del Centro Archivio delle Donne (*Proprietarie*, a cura di A. Arru, L. Di Michele e M. Stella, Napoli, Liguori, 2001; *I consumi. Una questione di genere*, a cura di A. Arru e M. Stella, Roma, Carocci, 2003). Ha curato di recente, con Maria Laudando, il volume *Le origini e le forme del romanzo inglese: teorie a confronto* (2005).

Simonetta de Filippis insegna letteratura inglese all’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”. I suoi interessi di ricerca si legano soprattutto alla drammaturgia inglese e alla produzione letteraria primo-novecentesca; le sue pubblicazioni rientrano in particolare nell’ambito degli studi lawrenciani in cui, oltre a numerosi saggi, ha curato il volume *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays* per l’edizione critica delle opere complete di D. H. Lawrence pubblicata dalla Cambridge University Press (1992) e per l’edizione Penguin (1999); più di recente ha curato gli atti del convegno internazionale *D. H. Lawrence and Literary Genres* (Napoli, Loffredo, 2004); in ambito drammaturgico ha pubblicato diversi studi sulle commedie e sugli ultimi drammi di William Shakespeare e il volume *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca* (Roma, Bulzoni, 2003).

Maria Del Sapio Garbero insegna Letteratura inglese all’Università Roma Tre. Ha pubblicato saggi su Shakespeare, il Romanticismo, il Vittoriano, la *fin de siècle*, il Modernismo, oltre che su questioni connesse con la postmodernità e i *gender studies*. Ha curato *Trame parentali/trame letterarie* (Napoli, Liguori, 2000), *Le tre Brontë* di May Sinclair (Liguori 2000), *La traduzione di Amleto nella cultura europea* (Venezia, Marsilio, 2002) e l’edizione italiana di opere di narrativa di May Sinclair e Rebecca West. Fra i suoi studi in volume *Alice nella città. Note su arte e stili metropolitani* (Pescara, Tracce, 1988), *L’assenza e la voce. La scena della scrittura in Christina Rossetti, May Sinclair, Christine Brooke-Rose* (Liguori

1991), *Il bene ritrovato. Le figlie di Shakespeare dal King Lear ai romances* (Roma, Bulzoni, 2005).

Carla De Petris insegna letteratura inglese all'Università Roma Tre. Si è costantemente occupata di letteratura irlandese, particolarmente di Joyce e delle voci più recenti del teatro e della poesia. Ha curato la pubblicazione di due volumi di *Joyce Studies in Italy* (Roma, Bulzoni, 1988, 1991); ha tradotto e annotato il dramma *Esuli* per il Meridiano Mondadori *Joyce. Poesie e prose* (a cura di Franca Ruggieri, Milano 1992); ha tradotto e curato *'Traduzioni' e altri drammi* (Roma, Bulzoni, 1996) e *Il nemico dentro* (Roma, Edizioni Concessionari Associati, 2004) di Brian Friel, e inoltre *L'usignolo, non l'allodola* di Jennifer Johnston (Edizioni Concessionari Associati 2003). Il suo saggio su Lady Gregory e l'Italia è inserito nel numero monografico della *Irish University Review* (Spring/Summer 2004). Con Maria Stella ha curato il volume *Continente Irlanda* (Roma, Carocci, 2001).

Laura Di Michele insegna letteratura e cultura inglese all'Università degli Studi dell'Aquila. È autrice di libri e articoli sul romanzo settecentesco, su Shakespeare, sulla città e le sue rappresentazioni letterarie e culturali, sulla differenza multiculturale, sulla fantascienza britannica contemporanea, su Raymond Williams e Virginia Woolf e su vari aspetti degli studi culturali e di genere. Fra gli altri, ha curato i seguenti volumi collettanei: *Tragiche risonanze shakespeariane* (2001), *Londra e le altre* (2002), *La politica e la poetica del mostruoso* (2002), *Shakespeare. Una 'Tempesta' dopo l'altra* (2006). È direttrice delle collane "Angelica" (Liguori), "Ricerca e Didattica. Materiali per lo studio della letteratura e della cultura inglese e angloamericana" (ESI), "Biblioteca di Anglistica 'Fernando Ferrara'" (Giannini). Ha co-curato, con A. Arru e M. Stella, il volume *Proprietarie* (2001) e, con L. Gaffuri e M. Nacci, *Interpretare la differenza* (2002).

Patrizia Fusella insegna letteratura inglese all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". È autrice di un volume su Samuel Beckett, *L'impossibilità di non essere* (Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995) e co-curatrice di *Geographies of Knowledge* (1997)

e *Universities in Transition* (2000), numeri monotematici di *Anglistica* (Annali Istituto Orientale Napoli). Ha pubblicato saggi su autori del XX° secolo, teoria letteraria e Shakespeare. Suoi interessi più recenti sono: Mary Lamb e i *Translation Studies*.

Giovanna Ioli, saggista e scrittrice, ha legato il suo nome soprattutto alla poesia, da Dante (ha curato un commento al *Purgatorio*, Torino, SEI, 1990 e 1999) a Montale (*Eugenio Montale, le laurier e il girasole*, Parigi-Ginevra, Slatkine, 1987; *Montale*, Roma, Salerno Editrice, 2002). Altri autori da lei studiati sono Buzzati (Milano, Mursia, 1988), Foscolo (Torino, Einaudi, 1995), Svevo (Torino, Utet, 1993), Tozzi (Torino, Edisco, 1993). A partire dal 1981 ha curato tutti i volumi usciti per le edizioni della Fondazione “Carlo Palmisano – Biennale Piemonte e Letteratura” di San Salvatore Monferrato. I suoi racconti di viaggio sono raccolti in *A giro* (Milano, Viennepierre, 2004).

Marie Hélène Laforest insegna letteratura inglese all’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”. Studiosa di letteratura postcoloniale e di letteratura femminile, le sue ricerche vertono sulle problematiche dell’interculturalità e dell’ibridità identitaria, sulle culture diasporiche e le letterature nere delle Americhe (*Diasporic Encounters. Remapping the Caribbean*, Napoli, Liguori, 2000). Ha pubblicato su riviste italiane e straniere. È anche autrice di un libro di racconti *Foreign Shores* (Montreal, CIDIHCA, 2004).

Annamaria Lamarra insegna letteratura inglese all’Università degli Studi di Napoli “Federico II”. I suoi interessi di ricerca includono la narrativa del Seicento-Settecento, la letteratura utopica e il Modernismo. Ha pubblicato testi e saggi su Aphra Behn, Fanny Burney, E. M. Forster, Conrad e sulla critica di genere. Tra le sue pubblicazioni: “Generi al femminile”, in *Storia della civiltà letteraria inglese* (Torino, Utet, 1995) e *Invito alla lettura di Forster* (Milano, Mursia, 2003); è tra i curatori dei volumi *The Controversial Women’s Body* (Bologna, Bononia, 2003); *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell’identità di genere tra epoche e culture* (Napoli, Filema, 2003). Ha curato e tradotto i testi di Aphra Behn: *Oroonoko* (Napoli, Guida, 1986), *Lettere d’amore a un gentiluomo* (Urbino, QuattroVenti, 1990), *Lettere d’amore tra un gentiluomo e sua sorella* (QuattroVenti 1999).

Rosamaria Loretelli insegna letteratura inglese all'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Ha pubblicato saggi sul romanzo picaresco in Spagna e in Europa: *Da picaro a picaro. Il romanzo picaresco dalla Spagna all'Inghilterra* (Roma, Bulzoni, 1984) e *Storie di vagabondi. Dai libri del picaro ai romanzi del Settecento* (Torino, Eureka, 1993); sulla letteratura del patibolo nell'Inghilterra del Sei-Settecento: un numero monografico della rivista *L'Asino d'Oro* intitolato *I criminali e le loro storie* (1992); un repertorio: *Dal patibolo* (Napoli, ESI, 1995) e, con Roberto De Romanis, *Il delitto narrato al popolo* (Palermo, Sellerio, 1999). Si è occupata inoltre di narrativa dal Sei all'Ottocento e di teorie sull'origine del romanzo in una serie di articoli, nonché nel volume, curato con Ugo Olivieri, *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento* (Milano, Franco Angeli, 2005).

Stefano Manferlotti insegna letteratura inglese e letteratura comparata all'università degli Studi di Napoli "Federico II". Ha pubblicato: *George Orwell* (Firenze, La Nuova Italia, 1979), *Antiutopia. Huxley, Orwell, Burgess* (Palermo, Sellerio, 1984), *Introduzione alla lettura di Aldous Huxley* (Milano, Mursia, 1987), *Dopo l'Impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna* (Napoli, Liguori, 1995), *James Joyce* (Catanzaro, Rubbettino, 1997), *Amleto in parodia* (Roma, Bulzoni, 2005), oltre a numerosi saggi in riviste e in volumi collettanei, che spaziano dalla letteratura inglese rinascimentale a quella postmoderna. Ha tradotto opere di Dickens, Chesterton, Huxley, Orwell, Melville, London. Dirige le collane di studi inglesi "Il Leone e l'Unicorno" e di letteratura comparata "L'armonia del mondo", edite entrambe da Liguori. È critico letterario de *Il Mattino* di Napoli e del *Venerdì di Repubblica*.

Giuliana Mariniello insegna lingua e letteratura inglese all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". In ambito letterario ha pubblicato numerosi saggi e studi su Shakespeare, sulla narrativa elisabettiana e gli influssi continentali sulla cultura inglese del Rinascimento, sulla letteratura di viaggio e i rapporti culturali fra Oriente e Occidente. I suoi libri più recenti sono *Il Re e la Strega. Giacomo I Stuart, la donna e il diavolo* (Napoli, ESI, 2002) e *Inghilterra mediterranea. Mori, pirati e pellegrini nella cultura in-*

glese del '500 (ESI 2006). Da alcuni anni porta avanti anche una ricerca artistica nel campo della fotografia, ambito in cui ha conseguito diversi premi e riconoscimenti. Ha preso parte a numerose mostre personali e collettive e nel 2005 è stata invitata a esporre il suo lavoro alla New York University.

Vittorio Marmo insegna filologia romanza presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Si è occupato delle più importanti opere del *mester de clerecía* castigliano, di narrativa breve, epica e romanzo in antico-francese, nonché di dialettologia e di letteratura catalana modernista. Ha scritto anche su Leopardi, Manzoni e alcuni poeti italiani viventi. Attualmente lavora a una monografia sul *Partenopeus de Blois* e a uno studio del dialetto cilentano.

Marisa Sestito insegna letteratura inglese all'Università di Udine. Le sue aree di ricerca comprendono il teatro di Shakespeare e quello di Sei e Settecento, su cui ha pubblicato numerosi saggi e il volume *Storia del teatro inglese. La Restaurazione e il Settecento* (Roma, Carocci, 2002); la letteratura del Seicento (*L'illusione perduta. Studio su John Milton*, Roma, Bulzoni, 1987; *Creare imitando: Dryden e il teatro*, Udine, Campanotto, 1999); la letteratura dell'Ottocento, a cui ha dedicato vari interventi critici. Ha tradotto testi di Elizabeth Gaskell, di Anne Brontë e soprattutto di Dickens (i più recenti: *Grandi speranze*, Milano, Garzanti, 1994; *Bardell and Pickwick* e *Sikes and Nancy*, Campanotto 1997; *Un canto di Natale*, Venezia, Marsilio, 2001; *L'invasato*, Marsilio 2005).

Domenico Silvestri insegna linguistica all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Fondatore e direttore responsabile della rivista AION (Annali del Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico, "L'Orientale" - Sezione Linguistica), è direttore della sezione di "Linguistica e letterature" della Scuola Europea di Studi Avanzati (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e Università "Suor Orsola Benincasa" di Napoli) consorziata nell'Istituto Italiano di Scienze Umane di Firenze. Si occupa in particolare di analisi linguistica di testi arcaici, etnici e dei toponimi dell'Italia antica, dei problemi di preistoria e protostoria

linguistica, dei lessici tematici (alimentazione, numerali, attività linguistiche), dell'analisi linguistica della poesia.

Anna Soci vive e lavora a Bologna dove insegna macroeconomia alla Facoltà di Scienze Politiche. Ha studiato a Bologna e Princeton (USA). È Fellow del Clare Hall College di Cambridge, presso cui passa con regolarità periodi di studio. Si è occupata di economia internazionale, teoria della produzione, modellistica macroeconomica. Ha pubblicato volumi e articoli su riviste internazionali. Attualmente lavora su temi di New Economic Geography. È stata direttore di ricerche internazionali; ora coordina e dirige un progetto Europeo triennale all'interno del VI programma-quadro.

Marcella Soldaini insegna lingua e civiltà inglese nella scuola secondaria di secondo grado. Fin dalla sua tesi di laurea, svolta sotto la guida di Maria Stella, si è occupata degli aspetti narrativi e psicoanalitici di alcuni scritti modernisti di May Sinclair. Ha tradotto *Life and Death of Harriett Frean* di Sinclair, volume curato da Maria Stella e pubblicato nel 1997 (M. Sinclair, *Vita e Morte di Harriett Frean*, Palermo, Sellerio). Attualmente, nell'ambito di un corso di dottorato in "Lingua, testi e linguaggi in area inglese e statunitense" (Università degli Studi di Salerno), sta sviluppando questo campo di ricerca verso l'osservazione del rapporto fra scienza e letteratura nella narrativa di May Sinclair.

Cristina Vallini insegna linguistica generale all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Indeuropaista di formazione, si occupa di storia del pensiero linguistico, con un'attenzione particolare per la figura di Ferdinand de Saussure, di cui ha esaminato, in numerosi saggi, i diversi aspetti dell'opera edita e inedita. Da molti anni si occupa di stereotipi culturali, quali emergono, in particolare, nelle speculazioni sull'origine del linguaggio, nei rapporti fra linguistica e scienze naturali e soprattutto nell'interpretazione etimologica che si configura, nella sua visione, come racconto persuasivo, ideologicamente orientato.

Jane Wilkinson insegna letteratura inglese all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" ed è direttore della rivista *Anglistica*.

Ha pubblicato saggi sulle letterature africane di lingua inglese, le transculturazioni di Shakespeare e della Bibbia, l'esilio, la poesia del carcere, poesie di donne sudafricane e su rappresentazioni urbane nelle letterature africane. Fra i suoi volumi più recenti *Remembering "The Tempest"* (Roma, Bulzoni, 1999) e *The Cripples at the Gate: Orson Welles's Voodoo Macbeth* (Bulzoni 2004).

*Il presente volume è stato realizzato con il contributo dei seguenti organismi
dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI E LINGUISTICI DELL'EUROPA

DIPARTIMENTO DI STUDI COMPARATI

RETTORATO

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

DIPARTIMENTO DI STUDI AMERICANI, CULTURALI E LINGUISTICI

DIPARTIMENTO DI SCIENZE SOCIALI

CENTRO ARCHIVIO DELLE DONNE

* * *

Questo volume
è stato impaginato e stampato presso



IL TORCOLIERE

Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"

GENNAIO 2007